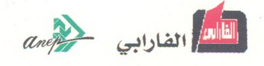
مصطفى التواتي



دراسة
في روايات نجيب محفوظ الذهنية

«اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ»



دراسة في
روايات نجيب محفوظ الذهنية
«اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ»

مصطفى التواتي

دراسة في
روايات نجيب محفوظ الذهنية

«اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ»

الفارابي ــ ANEP

الكتاب: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية
«اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ»
المؤلف: مصطفى التواتي
الغلاف: فارس غصوب
الناشر: * دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان
ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

* منشورات آنيب (ANEP)
05 شارع خزناجي ـ الأبيار ـ الجزائر
الهاتف: 76 09 92 21 213
الفاكس: 77 09 92 21 213
e-mail: editionanep@yahoo.fr

الطبعة الثانية: 1993 ـ تونس
الطبعة الثالثة: 2008 ـ لبنان
ISBN: 978-9953-71-239-0

الفهرس

الإهداء

إلى زوجتي نبيهة
وابنتي نضال



المقدّمة

مَوقع المرحلة الذهنيّة في أدب محفوظ وَمفهومها

يقسّم غالب النقاد[1] أدب نجيب محفوظ الرّوائي إلى المراحل التالية:

1) المرحلة التاريخية الرّومنسية: وتتضمن رواياته الاولى التي استوحاها من تاريخ مصر القديم وهي: عبث الاقدار (1936)

رادوبيس: (1937)

كفاح طيبة: (1938)

2) المرحلة الاجتماعية ـ الواقعية: وهي المرحلة التي استهلّها برواية القاهرة الجديدة (1939) وختمها بالثلاثية:

بين القصرين: (1948)

قصر الشوق: (1950)

السكّرية: (1952)

---

(1) نبيل راغب مثلاً في كتابه: قضية الشكل الفنّي عند نجيب محفوظ ـ دار الكتاب العربي ـ القاهرة 1967.

وضمت هذه المرحلة رواياته التالية: خان الخليلي: (1941)

زقاق المدق: (1942)

بداية ونهاية: (1943)

وفيها ركز نجيب محفوظ اهتمامه على أزمة الطبقة المتوسطة في مدينة القاهرة على الخصوص وفي أحيائها الشعبية بالذات. وهي أزمة يمكن تسميتها «بأزمة التسلّق» و «السقوط». أزمة نابعة من طبيعة هذه الطبقة الممزقة بين طموحها إلى الارتقاء إلى مصاف الطبقة الأعلى وبين واقعها العاجز عن الوصول بها إلى هذا الحلم فتسقط غالباً وسط الطريق ملطّخة بالعار والفضيحة والانتهازية. فحميدة قد تلطّخت بالدّعارة لأنها تاقت إلى حياة أرقى بعيداً عن «زقاق المدق» بضيقه وفقره وضجيجه وخصام نسوته وبساطة أهله.

أما في «القاهرة الجديدة» فيمثل قمة الانحدار الانتهازي سالم الإخشيدي اللاهث خلف المناصب مضحّياً بكل مبدأ في سبيلها ساعياً دوماً إلى مرتبة أعلى مهما كان الثّمن مردداً بفلسفة: «بلدنا منهوب مسلوب، مسؤولياته بيد الضعفاء الاغبياء ومهما نرتقِ فلا نزال دون ما نستحق»[1] لذلك هانت عنده المبادىء التي كان يناضل من أجلها وهو طالب وهانت عليه الأخلاق والقيم إلى حدّ تدنيس الآخرين من أبناء طبقته ناصحاً أحدهم بقوله: «أرجو أن تكون رجلاً عمليّاً وأن تحسن فهم الدّنيا وأن تعلم أنّ كل فائدة بثمن»[2] وبذلك يقود محجوب عبد الدائم إلى الزواج الصّوري من

---

(1) القاهرة الجديدة ص 33.

(2) القاهرة الجديدة ص 86.

خليلة سيده قاسم بك فهمي مقابل وظيفة محترمة الدخل. وهذه الخليلة نفسها ليست سوى إحسان الفتاة الفقيرة التي هجرت حبيبها وكرامتها بتشجيع وإلحاح من والديها لترضخ لشهوات قاسم بك فهمي مقابل أن «يرفعها إلى طبقة ويزقق اخوتها الجياع»[1] إذ إنّها كانت تحب الجاه وتكره الفقر[2]. ثم ينتهي الأمر بفضيحة مدوّية نسج خيوطها الاخشيدي نفسه.

وقد عاد نجيب محفوظ إلى هذا الموضوع المحبّب إليه بعد انقطاع طويل وذلك في روايته الصادرة سنة 1975 بعنوان «حضرة المحترم» وهي سيرة رجل من الطبقة المتوسطة أضاع حياته لهثاً وراء الارتقاء إلى مصاف الطبقة العليا حالماً بكرسي «مدير عام» إذ لا أمل لأبناء طبقته في الوزارة.. وقد فرّط في حبه من أجل أن يتزوج امرأة ذات جاه ترفعه إلى حلمه ولكنه في نهاية عمره يقنع بالزواج من «مومس» وحتى لمّا تزوج عليها فتاة جميلة شابة عرف أنّها تنتظر موته لترثه. ولمّا بشّر بكرسي «حضرة المحترم» كان مهملاً وحيداً على فراش الموت بأحد المستشفيات مقطوعاً عن الدنيا كعود يابس لا يصلح لشيء.

هذا هو الصّراع الذي يسلب أشخاص روايات نجيب محفوظ في هذه المرحلة زهرة شبابهم وزبدة تفكيرهم فلا ينتبهون لأنفسهم إلا وقد فات كل شيء وتجاوزتهم عربة الحياة في سيرها قدماً.

3) أما المرحلة الثالثة فهي كما يسمّيها نبيل راغب «المرحلة النفسية المبتورة» لأنها تتمثل في رواية واحدة اعتمد فيها الكاتب

---

(1) القاهرة الجديدة ص 188.

(2) القاهرة الجديدة ص 188.

التحليل النفسي. وهي رواية «السّراب» كتبها في غضون كتابته لروايات المرحلة الاجتماعية ـ الواقعيّة، أي بين سنتي 1942 و1943 بالتحديد. ولذلك فإننا لا نعتبرها مرحلة بأتم معنى الكلمة.

ومنذ سنة 1952، تاريخ آخر جزء من الثلاثية وتاريخ الثورة النّاصرية لازم نجيب محفوظ الصّمت وانقطع عن الكتابة حتى سنة 1959 عندما بدأ ينشر في جريدة الاهرام روايته الرمزيّة «أولاد حارتنا» مكثّفاً فيها التاريخ الاجتماعي السياسي الديني للبشرية مقدّماً الحل الذي يراه للمآسي الاجتماعية التي كان قد عالجها في رواياته السابقة. وهذا الحل هو: العلم والاشتراكية. ولذلك تفرّغ نجيب محفوظ للنظر في مأساة البشرية الاولى ألا وهي الموت. يقول محفوظ:

«لقد قلت في «أولاد حارتنا» إن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الاولى وهي الموت...»[1].

غير أنّ الموت ليس إلا عنصراً من القضايا الذّهنيّة التي ستكون محور روايات نجيب محفوظ القادمة، بداية من صدور «اللص والكلاب» سنة 1962. وقد لخّص محفوظ هذه القضايا في عبارة «مأساة الوجود» وهي مأساة يراها ملازمة لمآسي المجتمع ويفسّر اهتمامه المتزايد بها في مرحلته الجديدة، بعد أن ركز على مآسي المجتمع في المرحلة السابقة، باستقرار الاشتراكية في العالم:

«حل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود أو

(1) انظر غالي شكري «المنتمي» ص 295.

يخفضها وهي على أي حال تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله. أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء. غير أني لم أغفل أبداً مأساة الوجود ولعلي أزداد لها انتباهاً بعد أن استقرّت الاشتراكية في العالم. .»[1]

ولكن لماذا هذا الصمت الطويل؟ هذا هو السؤال الذي حيّر العديد من النقاد وقادهم إلى تأويلات متعددة رغم ما صرح به محفوظ نفسه من تبريرات، فهذا غالي شكري مثلاً يرد صمت الكاتب إلى أنه لم يكن يستطيع أن يقول ما يريد قوله. وبذلك يفسر ميله إلى الرمزية في رواياته اللاحقة.

ولكن الذي يهمنا بالدرجة الاولى هو قول نجيب محفوظ معلّلاً إمساكه عن الكتابة طيلة هذه المدة «بأنّ الإطار الواقعي استنفد كل ما لديه من طاقة فنّية وأنّه سوف يبحث عن شكل تعبيري جديد إذا واتاه المضمون الإنساني الجديد»[2].

إذن فالمشكلة هي مشكلة مضمون وشكل معاً. لقد طرحت أمام محفوظ مضامين جديدة فرضتها ثورة 1952 وعليه أن يجد لها الشكل المناسب. ومن هنا كانت المرحلة الرابعة في أدبه وهي موضوع دراستنا.

4) **المرحلة الرابعة**: تضم هذه المرحلة خاصة: اللّص والكلاب (1962) السّمان والخريف (1962) ـ الطريق (1964) ـ الشحّاذ (1965) ـ ثرثرة فوق النّيل (1966).

---

(1) انظر غالي شكري «المنتمي» ص 295.
(2) المنتمي ص 239.

وقد اختلف النقاد في تسمية هذه المرحلة بحسب الزاوية التي نظر منها كل ناقد فسمّاها صبري حافظ وعدد آخر من النقاد «المرحلة الواقعية الجديدة»[1] وسمّاها نبيل راغب «المرحلة التشكيلية الدرامية»[2] أما جورج طرابيشي فقد سمّاها «المرحلة الفلسفية»[3] وهذا المعنى الأخير هو الذي جعلنا نسميها تسمية أوسع أي «المرحلة الذهنية» وذلك دون أن نرفض التسميات الأخرى إذ لها ما يبررها في أعمال نجيب محفوظ المعنية ذاتها. أما سبب اختيار هذه التسمية بالذات فيعود إلى أن الأفكار الذهنية المجردة هي التي حلّت في هذه الروايات محل الأشخاص وعوّضت الأطروحة الفلسفية العقدة الروائية الكلاسيكية. وفي ذلك يقول أمين العالم «إن روايات هذه المرحلة هي روايات كما يقال ذات أطروحة أو ذات قضية محددة تسعى لتأكيدها بمختلف الأحداث والشخصيات والمواقف. ولهذا جاءت الأحداث والشخصيات والمواقف رموزاً وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية. وجاء بناؤها خادماً بشكل مباشر لهذه الأطروحة أو القضية كذلك. . .»[4].

ويؤكد غالي شكري هذا الرأي بقوله: في المرحلة الاجتماعية كان المجتمع هو الديكور الرئيسي ولكن في المرحلة الجديدة توارى إلى الظل وأصبح «الفكر» هو العصب الحيّ. فالبطل زيادة عن كونه كائناً اجتماعياً سياسياً أصبح أيضاً فكرة. . .»[5].

---

(1) صبري حافظ: استجداء الحقيقة ـ المجلة أفريل 66.
(2) نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ.
(3) جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية.
(4) أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ ـ ص 95.
(5) غالي شكري «المنتمي» الفصل 4 ص 363.

غير أننا سوف لن نتعرض لدراسة هذه الأغراض إلاّ من خلال دراستنا للجانب التقني في هذه المرحلة. وهو الجانب الذي جعلناه موضوع بحثنا لأن هذه المرحلة الروائية قد تميزت في أدب نجيب بالتفاعل الحي بين الشكل والمضمون وهو ما لاحظه غالي شكري في قوله: «لا بد لنا من القول بأن أدب نجيب محفوظ لم يشهد وحدة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدها في المرحلة الجديدة بحيث أننا نغفل الشيء الكثير ونحن نعرض لأزمة المنتمي وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التي جسّمت هذه الأزمة...»[1].

ويرى صبري حافظ أن الأدوات التكنيكية التي استخدمها محفوظ في هذه المرحلة ليست إلا «أحد وجوه المضمون الذي قدمه فيها...»[2] ويقول أمين العالم: «إن روايات هذه المرحلة تكاد تكون قصائد درامية»[3].

بل إن الدكتور لويس عوض الذي يصف هذه المرحلة بالمرحلة الرومنسية[4] يقول: «لقد كتبت «اللص والكلاب» بأسلوب مركز جداً ومحتواها رومنطيقي ثم كتبت «السمان والخريف» و«الطريق». وجميع هذه الأشياء روايات ميتافيزيقية تظهرنا على القلق الداخلي لابن الطبقة الوسطى العادي. وخاصة في صفوف المهنيين والمثقفين. كلها دراسات في القلق. بوسعك أن تتفحصها الواحدة تلو الأخرى وأن تجد أن كلاً منها تحتوي

(1) غالي شكري نفس المصدر.
(2) صبري حافظ. المجلة أفريل 66.
(3) أمين العالم المصدر السابق ص 96.
(4) انظر الآداب العدد 11 سنة 1972.

على شخصيتين أو ثلاث تمزقها مقولات أو اهتمامات مختلفة. ثم أخذ يزداد إبهاماً وميتافيزيقية. وفي قصته الأخيرة أصبح صوفياً تقريباً. في الشحاذ. . .»[1].

وبما أن جانب المضمون قد حظي بكثير من الدراسات بعكس الجانب الشكلي فقد أردنا التركيز على هذا الأخير وذلك من خلال ثلاثة أعمال هي في نظرنا المفاصل الأهم في أدب هذه المرحلة وهذه الأعمال هي ـ اللص والكلاب ـ الطريق ـ والشحاذ. «فاللص والكلاب» هي فاتحة المرحلة الجديدة لذلك نجد أن المجتمع ما زال يهيمن فيها على الأحداث ويؤطّرها بكل وطأته جنباً إلى جنب مع المقولات الفلسفية الميتافيزيقية كالعبث والموت ومعنى الوجود ولكنّه، أي المجتمع، يختفي إلى حد بعيد في «الطريق»، وكما يقول نبيل راغب، فإن الكاتب قد ابتعد قليلاً في هذه الرواية عن إثارة قضايا المجتمع واقترب من ميدان الفلسفة. وذلك بحكم التزامه بالجانب الدرامي للمواقف والشخصيات: «فالاهتمام منصب على بسيمة عمران كشخصية درامية لها أبعادها النفسية والدرامية والإنسانية أكثر مما هو منصب على الظروف الاجتماعية التي خلقت منها عاهراً. ثم صاحبة عدة منازل تدار للدعارة. فلم يعد في «الطريق» أثر كبير لأبعاد المجتمع كما وجدنا في الأعمال التي سبقتها. بل اتخذ محفوظ مادته الرمزية ومضمونه الفني من الفلسفة. وأصبحت الشخصيات والمواقف تمثل الإنسان عامة وموقفه من أسرار الحياة وألغازها. . .»[2].

---

(1) انظر الآداب العدد 11 سنة 1972.

(2) نبيل راغب نفس المصدر 260.

وقد رأى فيها عدد من الدارسين مثل لويس عرض رواية ميتافيزيقية إذ اعتبروا أن سيد الرحيمي الأب المفقود ليس إلا رمزاً واضحاً بمدلوله الروائي واللغوي «الله». وما بحث صابر عنه إلا بحث عن الله. وهو بذلك مواصلة للبحث الذي بدأه الكاتب في أقصوصة «زعبلاوي» التي نشرها ضمن مجموعته القصصية «دنيا الله» وبالتالي فإن «الجبلاوي» في «أولاد حارتنا» و «زعبلاوي» والرحيمي وسرّ الوجود في «الشحاذ» ليست إلا مترادفات لمسمى واحد هو الله. ولعل أكبر المتحمسين لهذه الفكرة هو جورج طرابيشي في كتابه «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية» إذ يرى أن السؤال الذي كان يتردد في أولاد حارتنا «أين أنت يا جبلاوي؟» هو محور المرحلة الفلسفية لدى نجيب محفوظ وخاصة في رواياته: اللص والكلاب ـ الطّريق ـ الشحاذ.

«فالطريق» تمثل إذن مفصلاً حياً على طريق التّجريد الذّهني، أما «الشحاذ» فقد بلغ فيها الكاتب من التجريد الذّهني ما جعلها رواية ذهنية بأتمّ معنى الكلمة وهو ما يؤكده صبري حافظ بقوله: «الشحاذ من أكثر روايات محفوظ اكتظاظاً بالفلسفة والمعادلات العقلية». وفعلاً فإنّ محفوظ قد أفرغ فيها حصيلة فلسفته الميتافيزيقية ـ الاجتماعية ولعلّه شعر بذلك فصرح بعد صدور الرّواية: «ليس أمامي إلا أن أنتحر أو أتحول إلى العبث»[1]. وبالفعل فقد تحول إلى شيء من أدب العبث واللامعقول خاصة في أقصوصة «تحت المظلة» وهي «وصف سريالي لشخص في الشارع

---

(1) انظر مقال أحمد عباس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ ـ الكاتب نوفمبر 66.

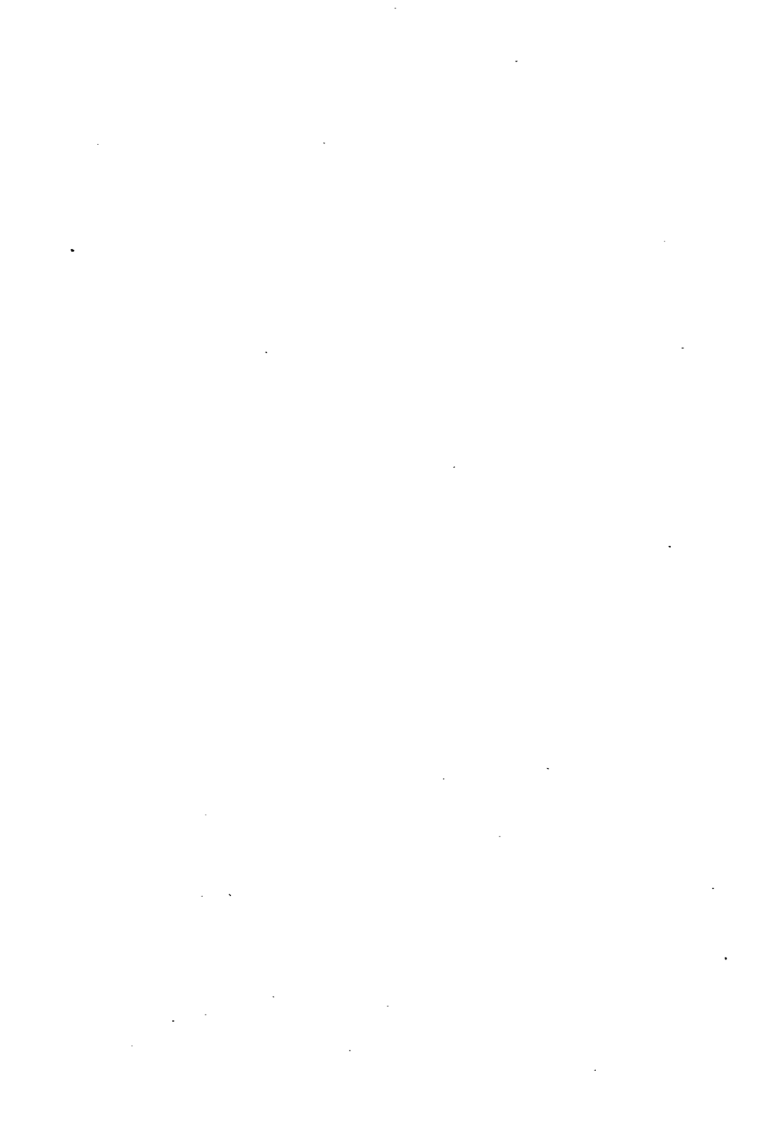
كأنه مجنون والبوليس يطلق النار عل كل إنسان دون سبب والناس يسألون أسئلة غريبة ويتلقّون إجابات غريبة. إنها مثل لوحة لبيكاسو أو سلفدور دالي»[1]. ولكن لويس عوض يستخلص من ذلك أن نجيب محفوظ بعد سنة 1967 أخذ يعاني كفنّان، لذلك نصحه «بأن يلجم نفسه وأن ينسى جمهوره ريثما يستطيع أن يتغلب على قلقه. لأن القلق ينتقل بسرعة في الأدب ويتحول إلى أدب ذاتي»[2] وهو رأي غريب من ناقد مثل لويس عوض، إذ كيف يعتبر أن «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذ» أدباً ذاتياً؟! وكيف ينسى أن نجيب محفوظ قد كتب بعد 1967 رواية من أهمّ رواياته هي «ميرامار» التي ركز فيها على تعفّن الوضع السياسي الذي قاد إلى هزيمة 1967. وليست أزمة محفوظ بعد الهزيمة إلا جزء من أزمة المثقفين العرب بصفة عامة. ولا معقولية بعض القصص الصادرة آنذاك إنما هي استجابة للامعقولية الواقع المصري والعربي عقب الهزيمة. والغريب أيضاً أن يخلط الناقد بين الأدب الرومنسي والأدب الذهني... فهل نعتبر روايات مثل روايات كاموس وسارتر روايات رومنسية رغم أنّها روايات تقوم أساساً على الأطروحات الفلسفية الميتافيزيقية؟! ولعل ما قاد لويس عوض إلى هذه الأحكام إنما هي اللغة الشاعرية المكثفة التي تبنّاها محفوظ في روايات هذه المرحلة بعكس لغته في المرحلة الاجتماعية التي كانت لغة مباشرة تثقل عليها قوالب البلاغة العتيقة تكاد تكون عارية من كل صورة، عاطلة من كل وظيفة فنّية سوى أنها قناة للتواصل والتّبليغ. وهو أمر

---

(1) لويس عوض. الآداب عدد 11 1972.
(2) المرجع السابق.

حتّمته طبيعة هذه المرحلة الفنية. ولعل من مبررات لويس عوض كذلك تركيز نجيب محفوظ على بطل واحد، وهو بطل حالم.. يمثل الحلم بمختلف أنواعه العنصر الأساسي في حياته، زيادة على استعمال الكاتب للمونولوج الباطني الذي يظهر البطل خطأ في شكل الرومنسي المنغلق على نفسه يعاشر همومه الباطنية ملتذّاً بها.

ولكن هذه العناصر ذاتها هي التي تمثل في رأينا إضافات الإبداع التي أثرى بها نجيب محفوظ الأدب الروائي العربي... إذ إنها في الواقع تقنيات جديدة بعيدة كل البعد عن المدرسة الرومنسية بل هي مستمدة من مكتشفات علم النفس الحديث ومن المدارس الروائية الجديدة في أوروبا وأميركا، دون أن يكون محفوظ قد نقلها نقلاً اعتباطياً وإنما نعتقد أنّه أخضعها لتجربته الذاتية في الأدب، فأتت بمثابة النتيجة الحتمية لتطوره الفني. وهو ما سنلمسه من خلال دراسة فن الرواية الذهنية عند هذا الكاتب انطلاقاً من: «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذ» وذلك هو موضوع هذه الدّراسة.



فن الرّوايَة الذهنيَّة عند نجيب محفوظ

(من خلال: اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)



I ـ الهيكل العام لهذه الروايات

ابتدأت الدراسة المورفولوجية للأدب بكتاب «فلاديمير بروب»: «مورفولوجية الحكاية» الذي نشر بالروسية لأول مرة سنة 1928 ثم نقل إلى لغات عديدة في طبعات كثيرة. وهو في علم الأدب بمثابة كتاب «الدروس» لسوسير في علم الألسنية. وقد عرّف «بروب» الدراسة المورفولوجية بأنها «وصف للحكاية بحسب أجزائها المكونة والعلاقات القائمة بين تلك الأجزاء وبينها وبين مجموع الحكايات...»[1] أو بعبارة أخرى فهي دراسة هيكل الحكاية أو الرواية. ولفظة هيكل ليس لها أي بعد ما ورائي في علم الألسنية كما يقول «جورج مونان»[2] وإنما تعني أساساً البناء بالمعنى المتعارف للكلمة. وهذا البناء يتركّب ككل البناءات من عناصر أساسية وأخرى ثانوية ووجوده رهين بالعلاقة القائمة بين تلك العناصر وخاصة الأساسية منها. ومن هذه الوجهة سنحاول دراسة هذه الروايات دراسة مورفولوجية تكشف قدر الإمكان عن

(1) Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Editions Points, Paris 1970, P6.

(2) Mounin Georges, *Clefs pour la lingustique*, Paris Seghers 1969, P39.

تركيبتها البنيوية. وسنرى من خلال ذلك هل يمكن ـ وهو ما نفترضه ـ اعتبار هذه الروايات عناصر في نظام واحد أو بعبارة أخرى هل هي ثلاثية جديدة في أدب محفوظ، كما سنعمل على إبراز التقنيات الفنية المتفاعلة مع المضامين التي عبرت عنها هذه الروايات إذ إن العلاقة بين الدال (وهو هنا الشكل) والمدلول (وهو هنا المضمون) هي علاقة تفاعلية بحيث لا قيمة لأحدهما إلا بوجود الآخر. وسيكون تقدّمنا في الدراسة من الخارج إلى الداخل أي نبتدىء بالوصف الخارجي العام ثم نتدرّج إلى دراسة بقية العناصر عنصراً عنصراً.

أ ـ نقطة البداية: تبتدىء روايات محفوظ المعنية من نقطة واحدة هي نقطة التّمفصل التي برع في نحتها واختيارها. وهذا المفصل الذي يجعله نقطة البداية هو في الواقع ليس كذلك، وإنما هو نقطة عند منعرج الطريق التي سلكها «البطل» وهي من هذه الوجهة نقطة تمفصل بأتمّ معنى الكلمة. ثم يكون نمو الرواية في اتّجاهين متعاكسين ومتداخلين: اتجاه الماضي الذي يعود فيه البطل إلى المسافة المقطوعة قبل أن تبدأ الرواية، منتقياً فيها ما يخدم سرها في اتجاه الحاضر المتطور أي الحاضر ـ المستقبل وهو الاتجاه الثاني في الرواية وإطارها الخارجي الذي تتحرك فيه. ولذلك يحدّد محفوظ هيكلاً عاماً يدرج فيه عدداً من روايات هذه المرحلة، وعلى الخصوص الرّوايات التي نحن بصددها. وهذه اللحظة التي اختارها هي دوماً لحظة «انعتاق» أو «انفكاك قيد ما» عن الشخصية المحورية. ففي «اللص والكلاب» كانت لحظة انفكاك قيد السجن. وفي «الطريق» كانت لحظة

انفكاك قيد الأم بكل ما تزخر به من رموز. وهي نوع آخر من السجون كان صابر حبيسه ثم انعتق منه يوم موتها. أما القيد المنفك في «الشحاذ» فهو قيد العادة والرتابة والركود الآسن المتمثل في هذا المرض الغريب الذي أصاب عمر الحمزاوي والذي سماه الطبيب بالمرض «البورجوازي» وقد كانت علاماته: الخمود وانعدام الرغبة في كل شيء معهود كالعمل ثم الزوجة فالعائلة.

وحول هذه الظاهرة المشتركة بين الروايات الثلاث كتب صبري حافظ: «تبدأ الشحاذ من لحظة تغير حادة، من نقطة فاصلة بين واقعين، من الانطلاق من اللحظة المتأرجحة التي تشي بالماضي والحاضر معاً وتعد في الآن نفسه بطلائع المستقبل وتفاصيله وهو نفس الأمر بالنسبة إلى اللص والكلاب والسمان والخريف والطريق. .»[1].

وما أن ينفك هذا القيد حتى يسلك «البطل» في «طريقه» عبر مسيرة ديدنها «البحث»، البحث عن «المعنى المفقود» كما في «اللّص والكلاب»، أو البحث عن «الأدب المفقود» كما في «الطريق» أو أخيراً «البحث عن سر الوجود» كما في «الشحاذ».

إنها «طريق» مفجعة يقطعها أشخاص نجيب محفوظ حاملين على كواهلهم ثقل الماضي وتيه المستقبل وتمزق الحاضر وشوقه وهو الشّوق إلى الانتقام من الكلاب وإكساب الحياة معناها الأصيل

---

(1) صبري حافظ. المجلة أفريل 1966 (استجداء الحقيقة).

بإيجاد العدل الضائع لدى سعيد مهران[1] وهو شوق إلى تحقيق «الحرية والكرامة والسّلام» في كنف الأب الضائع لدى صابر[2] وهو شوق إلى «معرفة التوافق بين ذرات الكون وسر الوجود» لدى عمر الحمزاوي[3].

ولكن الرحلة تنتهي بالفشل الذريع ليدرك الفاشل أنه سلك عبثاً «الطريق الخاطئة» فطريق هؤلاء الأبطال ليست في الواقع إلا طريقاً مضادة أو «اللاطريق». ذلك أنهم لم يهتدوا إلى الاختيار[4] الأصلح لمّا وضعهم الكاتب في مفترق الطريق. ومن هنا تظهر لنا أهمّية النقطة التي يختارها نجيب محفوظ ليبدأ رواياته. فالمشكلة الأساسية التي يطرحها هي: أي طريق يجب أن نسلك للوصول إلى الأمان والعدالة المفتقدين؟ أو بتعبير «الطريق»: كيف الوصول إلى «الحرية والكرامة والسلام»؟... ولعل اختياره للفظة «الطريق» عنواناً لإحدى رواياته أكبر دليل على ما ذكرنا. وقد جاء الشكل

(1) فيقول مثلاً: «لكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك.. وعند ذاك تسترد الحياة معناها المفقود. فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت العبث...» ص 42.

(2) يقول صابر مخاطباً نفسه «أبوك الميّت يبعث في الحياة. وأنت المفلس المطارد بماض ملوّث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام» ص 18 «وهو لا يحتاج اليه (والده) حباً في الحرية والكرامة والسلام فحسب وإنما خوفاً من التردي في الجريمة» ص 86.

(3) يقول الحمزاوي: «آن للقلب وحده أن يرى. أن يرى النشوة كنجم متوهج. وها هي تدب في الأعماق كضياء الفجر. فلعل نفسك أعرضت عن كل شيء ظمأ للحب. حبا في الحب. طوقا لنشوة الخلق الاولى. اللائذة بسر أسرار الحياة. التي خرجت من صراع مليون مليون سنة بنبتة باهرة مذهلة» ص 71.

(4) إلى أي حد يمكن أن نعتبر أن أبطال محفوظ اختاروا طريقهم؟.

خادماً لهذا الغرض. يقول غالي شكري «من المسائل الهامة التي عالجها محفوظ في هذه المرحلة الجديدة مسألة البحث عن مخرج للمنتمي الذي يكاد يضيع في ظل حضارة متخلّفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام»[1]. ويقول في موضع آخر: إنّ «الطريق» و«الشحاذ» رحلتان أو محاولتان مترادفتان جوهرهما البحث[2].

أما خاتمة الطريق فهي كنقطة البداية، واحدة: الفشل، والفشل الذريع كما سبق أن ذكرنا. وكاد نجيب محفوظ يستعمل نفس التعابير في نهاية كل رواية من هذه الروايات، فينهي «اللص» بقوله «استسلم بلا مبالاة» وينهي «الطريق» بعبارة «فليكن ما يكون». أما عمر الحمزاوي الشحاذ فقد استسلم هو الآخر لرجال الشرطة يعيدونه قسراً وهو جريح إلى الدنيا التي هجرها.

«فالشوق» العارم إلى المعرفة هو إذن وقود الرحلة إلى المجهول وحافزها والبحث وحده هو الذي يمنح حياة الأشخاص معنى بالرغم من اطلالتهم على حافة اللامعنى. والبحث هو شوق متجدّد للحياة مهما كانت مخاطر الموت التي تكتنفه والتي ينتهي إليها الباحث في الغالب «إنّ البحث نفسه، الذي يحتمل الجديد مع كلّ نفس يردّده الإنسان، هو الطريق وهو الغاية. ولا شكّ أنّ مرارة الصّراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون، بين المعرفة بالماضي والجهل بالمستقبل، هي محور البناء الرّوائي في أدب نجيب محفوظ الجديد»[3].

---

(1) المنتمي ص 387.
(2) المنتمي ص 371.
(3) المنتمي ص 375.

لذلك فإن أبطاله يفضّلون الموت أثناء البحث ما داموا قد اختاروه بديلاً عن الحياة الميتة الآسنة الاضطراريّة. وهو ما يفسّر هذا الانغلاق التشاؤمي الذي تنتهي به هذه الروايات.

ب ـ **الانغلاق والانفتاح**: كل رواية بمفهومها الكلاسيكي هي تتابع سلسلة من الانفتاحات والانغلاقات لولاها ما كان لنا ما نسميه «بالتشويق والعقدة». فمن القصص ما يبدأ منغلقاً ثم يتدرج إلى الحل بعد سلسلة من الحلول الوهميّة التي تزيد القارىء تعلقاً بسير الأحداث. وهي طريقة كثيراً ما تستعمل في القصص البوليسية عندما تبدأ القصة بجريمة ثم ينطلق الشرطي فيجمع القرائن ويحاول العثور على المجرم الحقيقي. ومن القصص ما يبدأ منفتحاً ثم ينتهي إلى الانغلاق الكلي، وأحسن الأمثلة على ذلك القصص الرومنسية.

ولكن روايات نجيب محفوظ التي تعنينا ودون أن تكون رومنسية كما رأى «عوض» قد بدأت جميعها بانفتاح تمثّل في انفتاح باب السجن أمام سعيد مهران وانفكاك قيد بسيمة عمران عن ابنها صابر وانفكاك قيد العادة والرّتابة عن قلب الحمزاوي. ثم تسير الأحداث بعد ذلك نحو التعقد التصاعدي وهو ما يفسّر كونها روايات نامية يتمّ بناؤها تدريجياً كلّما تقدّمنا في قراءتها حتى يتم في آخر سطر نقرأه، وتكون نهاية منغلقة تماماً أو تكاد، إذا ما نظرنا إليها نظرة خارجية. فقد سقط سعيد مهران بين القبور تحت رصاص الكلاب. ووقف صابر في السجن ينتظر حبل المشنقة جزاء ارتكابه جريمتي قتل وهو يبحث بلا جدوى عن والده. أما عمر الحمزاوي فقد كان أكثر حظّاً إذ جرح فقط. ولكن الطريق

التي سلكها كانت مسدودة فصدمه الحاجز، وبذلك تكون الرواية أكثر انفتاحاً رغم انغلاقها الشكلي المتمثل في عودة الحمزاوي من حيث انطلق، وكأني بالكاتب قد ترك لعمر الحمزاوي إمكانية الاهتداء إلى الطريق الحق بينما كان موت سعيد مهران وصابر الرحيمي حائلاً بينهما وبين ذلك. والطريق الحق هو الذي هتف بالحمزاوي: «إن تكن تحبني حقاً فلم هجرتني؟». إنه «لا طريق إلى الجبلاوي بهجران الناس. لا طريق إلى نشوة اليقين، إلى رعشة الحقيقة بالعزلة والتفرد والانقطاع عن الدّنيا»[1].

فإذا ما قرأنا كل رواية على حدة نحكم بأنها رواية منغلقة على نفسها لا تبشّر إلا بالتشاؤم وضياع الأمل. ويحقّ لنا عندها أن نسأل نجيب محفوظ: «ولكن ما هو الحل...؟» غير أننا نجد الجواب في نهاية «الشحاذ» وذلك إذا ما أعدنا قراءة هذه الروايات قراءة تأليفية. وعندها نفهم بناءها الحقيقي ويتأكد لدينا أنها ليست إلا عناصر في نظام واحد.. إنها ثلاثية جديدة يخرج بها علينا نجيب محفوظ دون إعلان.

فسعيد مهران (كما سنبيّنه في حديثنا عن الاشخاص) وصابر وعمر الحمزاوي هم وجوه مختلفة لبطل واحد هو الإنسان المتأزم أو المنتمي المأزوم ـ حسب تعبير غالي شكري ـ في مجتمع فاقد للحرية والعدالة الاجتماعية.. وقد اختار هذا البطل في كل مرة طريقة جديدة للخروج من أزمته ولكنها سرعان ما كانت تقوده إلى الفشل. فلا يستسلم ولا يقعد بل يجدد البحث بطريقة جديدة

(1) أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ ص 93.

وتحت اسم جديد ولكن النتيجة تبقى دوماً واحدة. . وبعد التجربة الثالثة فقط وبعد أن ضحّى الباحث بحياته مرتين ظهر بصيص من الأمل في الاهتداء إلى معالم الطريق.

إن البطل المأزوم قد جرّب طريق التمرد اليسروي الفردي ففشل. ثم جرّب طريق الاتكال على «مجهول» يدعى سيد سيد الرحيمي أو زعبلاوي أو جبلاوي ولكنه انتهى إلى الجريمة. ثم ها هو يعيد هذه التجربة بصورة أشد حمّى واصراراً تحت اسم عمر الحمزاوي في بحثه عن «سر الوجود» عن طريق التصوّف. ولكنه يفشل من جديد. ويتأكد له أن الطريق هي حتماً غير هذه التي سلكها. فهذه الروايات تنفتح على بعضها البعض رغم انغلاقها إذا ما نظرنا إلى كل رواية منها على حدة. ولذلك يبتدىء الكاتب كل رواية دون تمهيد وكأنه يستأنف حديثاً توقف عنه لحظة. «فاللّص والكلاب» تبتدىء بقوله: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية»، وتبدأ «الطريق» بقوله: «اغرورقت عيناه رغم ضبطه لمشاعره». . . أما «الشحاذ» فإنها تبدأ بفقرة من الجمل الاسمية. وكما هو معلوم فإن الجملة الاسمية تعبر عن الاستقرار والتواصل: «سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق (. . .) وأبقار ترعى (. . .) ولا علامة تدل على وطن من الأوطان. . .».

ونلاحظ عدم ذكر الشخص المتحدث عنه وكأنما سبقت لنا معرفته. إنك وأنت تقرأ هذه الروايات تحسّ وكأنك في بيت واحد ترتبط حجراته بأبواب ضيقة ولكنها على أية حال نافذة. وقد أدرك عباس صالح هذا الانفتاح فعبّر عنه بقوله: «تبدأ روايات محفوظ دائماً بالبحث بحالة من القلق المتلهّفة على

التوازن ثم ينتهي الحال بإخفاق مأساوي، وعلى الرغم من ذلك فهي تترك أملاً وتغري بمحاولة البحث من جديد. وليس مهماً أن يكون موضوع البحث هو نظام اجتماعي أو إيمان ديني أو فكرة تستكين لها النفوس»[1].

ج ـ **الإيهام**: الإيهام هو انفتاح كاذب استعمله نجيب محفوظ ليجدد الدفع والحركيّة في رواياته. ذلك أن طريق الباحث التي تحدثنا عنها ليست طريقاً سويّة، وإنما هي طريق صعبة متعرجة. ففي كل منعرج نتوهم للحظات أن الباحث قد وجد ضالته، وأن الطريق ستنتهي هنا. ولكن سرعان ما يطيش رصاص سعيد مهران فيقتل الأبرياء، وينساق صابر الرحيمي مع ماضيه الدّاعر، ويعجز الجنس في تجاربه المتعددة عن شفاء عمر الحمزاوي، فينساق «في سباق حاد مع الجنون» يدق «الجدار الأصم في كل موضع حتى يرنّ صوت أجوف يشي بالكنز المدفون». وهكذا ينطلق البحث من جديد وبنفس جديد. فكانت هذه الروايات تعج بالحركة عبر الذهن الملتهب بالذكرى والشوق والحيرة. ويتضح أن بناء هذه الروايات هو بناء نامٍ في اضطراب لا يبرره إلا طبيعة البحث نفسه ونقطة الانطلاق التي اختارها الكاتب. إن «فلاديمير» و«ستراقون» في مسرحية «بيكات» أقاما ينتظران «قودو» فجاء بناء المسرحية خالياً من الحركية ومن الدّفع في أيّ اتّجاه سوى تلك الحركة المفتعلة المستقرة في المكان. أما سعيد مهران فقد اندفع يبحث عن العدل المفقود وعن معنى الحياة السليب في حين شد صابر وعمر الحمزاوي الرحال بحثاً عن «قودو» أو «زعبلاوي» كما يسميه

(1) أحمد عباس صالح. نفس المصدر.

محفوظ. فكانت هذه الحركة المحمومة التي قامت بدور أساسي في الهيكل الشّكلي للرواية.

غير إننا سوف لن نتحدث عن كل هذه الإيهامات التي تعج بها الروايات المعنية وإنما سنركز على أبرزها وأهمها في البناء الرّوائي إذ إننا نجد في كل واحدة منها منعرجاً هاماً يعتبر نقطة انطلاق جديدة على الطريق. وهي منعرجات على غاية من التّشابه[1] فهي بمثابة بيت طرقه سعيد مهران ودخله صابر سيد سيد الرحيمي وأقام فيه عمر الحمزاوي مدة ثم هجره. والملاحظ أن هذه المنعرجات مرتبطة كلها بشخصيات مؤنثة. فمنعرج «اللص والكلاب» يتركز حول الطفلة «سناء» ومنعرج الطريق يتركّز حول «إلهام» كما يتركّز منعرج «الشحاذ» حول الراقصة «وردة».

يقف سعيد مهران أمام جمع «الكلاب» لا أمل يحدوه سوى ابنته سناء: «وسناء اذا خطرت في النفس انجاب عنها الحرّ والغبار والبغضاء والكدر. سطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر»[2] وقد كان للحظة لقائه بها دور أساسي في دفع الأحداث في الطريق المسدودة إذ لو عرفت سناء والدها وبقيت معه لكان سلك طريقاً غير التي سلكها. ولأهمية هذا المشهد فإننا نورده كاملاً فيما يلي: «وعندما ترامى وقع الأقدام خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلّع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه. مسح تطلّع شيّق وحنان جارف جميع عواطف الحنق. وظهرت البنت بعينين داهشتين بين

---

(1) نجد في «اللّص والكلاب» منعرجاً آخر لا نجده في الروايتين الأخريين وهو مرتبط بشخص رؤوف علوان.

(2) اللّص والكلاب ص 8.

أيدي الرجل. ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة. وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه...»[1].

إننا نكبت أنفاسنا ونحن نتابع هذا الموقف «ونتوهم الحل» ولكن سناء تجيب بالنّفي «فتفرمل قدميها في البساط وتميل إلى الوراء». إنها حركة مضادة للحركة السابقة وهي بذلك تعود بالأحداث إلى مجراها السابق ليواصل سعيد مهران طريق الحقد والانتقام. «لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر. انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع»[2] هذا الضياع هو الذي سيتبع حياة سعيد مهران وأفعاله إلى أن يسقط قتيلاً بين الكلاب. لقد أنكرته ابنته فاندفع في الطريق المسدودة يحمل في قلبه جرحاً نزّافاً يدعى سناء وفي يده مسدساً يطيش رصاصه فلا يقتل إلا الأبرياء. وتكون كل رصاصة طائشة دفعاً جديداً على هذه الطريق حتى «تقول حياته كلمتها بأنها عبث».

أما صابر فقد التقى بإلهام في جريدة أبي الهول، وتوطدت بينهما العلاقة والحب المتبادل وهو على وشك ارتكاب جريمة، وتوهمنا أن إلهام ستدفع به وتقوده في طريق أخرى هي طريق «الحرية والكرامة والسلام». بل لقد خُيِّل لصابر نفسه أنه لم يجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمي ولكن لكي يجدها هي. «أحياناً نجري وراء غاية معينة ثم نعثر في الطريق على شيء

---

(1) نفس المصدر ص 12.
(2) نفس المصدر ص 13.

ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية»[1]. ولذلك فإنه لم يعد يجد لحياته معنى إلا عند لقائها، غير أنها جاءت متأخرة خاصة وأن منافستها كانت أعمق تأثيراً في نفس صابر بحكم استعداده السابق «إن جاذبيّة إلهام لا تخمد ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء. من تختار اذا خيرت...»[2] لقد اختار طريق كريمة، طريق أمّه المليء بالدّعارة والجريمة. وأخذت الرواية بذلك دفعاً جديداً ووجهة جديدة وقالت حياة صابر أيضاً كلمتها بأنها عبث وأن بحثه عبث.

وأما عمر الحمزاوي فقد كان مرضه المحير في أوجه عندما التقى بوردة في مرقص «كابري». هذا المرض الذي نبت فيه عندما نبتت الكراهية «في مستنقع آسن مكتظ بالحكم التقليدية والتدبير المنزلي... واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة وذبلت أزهار الحياة فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت إلى مستقرها الأخير في مستودعات الزبالة»[3] ثم كانت «وردة» ونظارة الجنس تنضح بها شفتاها «فنبض وجدانه بشوق غريب غير محدد وتلهف غامض... وود أن يخاطب الأعماق وأن تخاطبه الأعماق بلا وسائط وأن يجد، إن خانته النّشوة المنشودة، بديلاً في لذعة الجنس السحرية»[4] وهكذا توهمنا أن عمر الحمزاوي قد وجد دواءه لدى وردة وأنّ طريقه ستقف به عند هذا الحدّ إذ صرّح لصديقه المنياوي بأنه أصبح يعيش الفن الذي تلهف يوماً على خلقه

---

(1) الطريق ص 88.
(2) الطريق ص 87.
(3) الشحاذ ص 99.
(4) الشحاذ ص 89.

وبأنّه سعيد. وحتى شيء من الشعر بدأ يتحرك في أعماقه وانفتحت نفسه للعمل بعض الشيء. ولكن سرعان ما أدرك النّعاس هذه النشوة ثم كان لظهور «مرغريت» المفاجىء ما قوّض الركن الباقي في هذا الأمل، وسدّ في وجهه هذه الطريق، وتأكد وتأكّدنا معه أنّ الحلّ كان موهوماً فقد عاوده الإحساس بالمرض وانطلق في طريق جديدة هي الطريق التي سار عليها سابقوه من الباحثين.

وبهذا نكون قد بيّنا أهم ملامح البناء الروائي الخارجي عند نجيب محفوظ في هذه المرحلة واقتربنا أكثر من التأكّد بأنّ هذه الروايات تمثل نظاماً واحداً. وهل هي كلها إلا تحليل روائي لهذه الجملة الواردة في اللص والكلاب: «الحيرة والعذاب والأشواق الكاوية» بل إنّ من يقرأ «اللص والكلاب» يجد بذور «الطريق» و«الشّحاذ».

فبذرة «الطريق» زرعها الشيخ الجنيدي أثناء حواره التّالي مع سعيد مهران:

- «وباب السماء كيف وجدته؟

- لكنّي لا أجد مكاناً في الأرض وابنتي أنكرتني.

- ما أشبهها بك»[1]

فهو أيضاً أنكر والده المقيم في السماء والذي سيعود إلى البحث عنه في «الطريق» تحت اسم صابر سيد سيد الرحيمي. كما نجد بذرة «الشحاذ» صريحة في «اللص والكلاب» أيضاً وذلك في قول الرّاوي:

---

(1) اللص والكلاب ص 25.

«وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل والموت»[1].
وهو المرض البورجوازي الذي أصاب عمر الحمزاوي مكوّناً النسيج العصبي لرواية الشحاذ، الذي كان قد ظهر بشكل جنيني في رواية «الطريق» في شخص ذلك الشحّاذ الفتوة (عمر الحمزاوي أيضاً كان ضخماً قوي الجسم) الذي أصيب بالعمى فانغلق على ذاته وانطلق يشحذ ليلاً نهاراً وصوته يطارد صابراً مكوناً إيقاعاً يتردد على كامل «الطريق». وقد أصيب عمر الحمزاوي أيضاً، وهو شحّاذ الحقيقة، بعمى من نوع آخر هو الانطواء الصّوفي على الباطن الذي نجد طلائعه في هذا المديح، الذي يردّده متسوّل «الطريق»:

طه زينة مديحي * صاحب الوجه المليح

ولعل هذا التحليل الذي شرعنا فيه سيسمح لنا في النهاية بأن نستخلص فكرة موجزة عن الهيكل العام الذي التزمه محفوظ في هذه الروايات وذلك اعتماداً على الطريقة التي ضبطها «بروب» والمتمثلة في العناصر التالية:

1 ـ وصف مختصر للحركة التي تمثلها الوظيفة.

2 ـ تعريف موجز ما أمكن لمفهوم الوظيفة التي نلخّصها في مصدر.

3 ـ رمز مناسب لكل وظيفة حتى يمكن أن نقوم بمقارنة تبسيطية بين هياكل عدة حكايات.

إن الأشخاص في الحكايات كثيرون ولكل منهم اسمه الخاص

(1) نفس المصدر ص 26.

وجنسه وصفاته الأخرى ولكن كل ذلك لا يحتل مرتبة أساسية في هيكل الحكاية أو القصة ويسميها «بروب» صفات في حين يسميها «بارت» قرائن. أما المهمّ فهو أفعال أولائك الأشخاص. ولا نعتبر في الافعال من قام بها بل نعتبر أهمّيتها بالنسبة إلى سير العقدة القصصية، ونسميها «وظائف»[1]. فالوظيفة إذاً هي حسب «بروب» الفعل الذي يلعب دوراً أساسياً في البناء القصصي. أي أنّ العناصر الثابتة والمستمرة للحكاية هي وظائف الأشخاص وهي الأجزاء المكونة لتلك الحكاية. ولذلك يجب أن نبدأ باستخراجها ووضع علامات لها حتى يمكن أن نقارنها فيما بينها. كما أنه من الضروري أن نطلق مصدراً على تلك الوظائف حتّى يكون شاملاً للمعاني المختلفة المتقاربة. وبعد ذلك نعيد كتابة القصة بحسب رموز وظائفها.

وكل رواية أو حكاية تتكوّن من عدة وحدات. والوحدة هي تتابع ثلاث وظائف: وظيفة أولى تستتبع وظيفة وسائطية تؤدي بدورها إلى وظيفة نهائية. ولكن في هذه الدراسة لا نستطيع أن نهتم بالوحدات الصغرى لأن العمل المقارن يفرض أقصى ما يمكن من التعميم والابتعاد عن التفاصيل لذلك سنعتبر كل رواية وحدة كبرى تتركب من ثلاث وظائف هي حجر الأساس فيها.

ومن خلال تحليلنا لهيكل هذه الروايات نلاحظ بكل وضوح أنها تشترك في ثلاثة أفعال وظيفية هي: الانطلاق، البحث، الفشل. فاذا رمزنا إلى الشخص بـ «س» وإلى فعل الانطلاق بـ «س»

(1) Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, P6.

وإلى البحث بـ «س» وإلى الفشل بـ «س» فإننا نستطيع تلخيص هذه الروايات في المعادلة التالية:

س ↑ ⟸ س ← ⟸ س ↓

وهنا نلاحظ الانغلاق المتمثل في تعاكس الطرفين بحيث يمكن أن ترسم في شكل دائري فالانطلاق والفشل هما طرفا الطريق أما البحث فهو مسافته وجوهره. أما الحوافز التي تكمن خلف هذه الأفعال الوظائف وخاصة منها الوظيفة الوسطية «البحث» فيمكن تلخيصها كما لاحظنا خلال التحليل في المصدر التالي: «الشوق» بكل ما تحمل هذه اللفظة الصّوفية من معانٍ حافَّةٍ لخّصها نجيب محفوظ في قوله السابق الذكر «الحيرة والعذاب والأشواق الكاوية».

وهكذا يتأكد لدينا من خلال التلخيص الشكلي لهذه الروايات أنّها خاضعة لهيكلة واحدة. فهي صور مختلفة لقضيّة واحدة أو كما يقول «تودوروف» هي تحقيقات ممكنة لهيكل مطلق، وليست أعمالاً قائمة في الهواء منعزلة عن بعضها البعض.

II ـ الأشخاص

يعرّف غالي شكري الشخصية الفنية بأنها «شخصية حية في حالة فعل»[1] ويضيف «ميشال بوتور» أن الرواية تقص بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحركات مجتمع بأسره[2].

فمن هم أشخاص نجيب محفوظ؟.. يقول أحمد عباس صالح: «إن أشخاص نجيب محفوظ ثلاثة أنماط لا يتقدمون أبداً: رجال تطحنهم المشكلة الاجتماعية فينحدرون إلى أسفل درج نتيجة لانتصاراتهم الخارقة لكي يشتركوا في صنع المظالم التي وقَعوا تحت طائلها من قبل ورجال هبطت عليهم المشكلة الميتافيزيقيّة فاستغرقت حياتهم دون أن يتوصلوا إلى نتيجة. ررجال هبطت عليهم الثورة منحة من مصدر مجهول يطرحون المشكلة الميتافيزيقية ظهرياً ويأخذون طريق الحياة بمعناه غير الميتافيزيقي»[3] وهو ما سنحاول التثبت منه في هذه الدراسة.

---

(1) غالي شكري المنتمي ص 212.
(2) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ص 77.
(3) أحمد عباس صالح: قراءة جديدة لنجيب محفوظ، مجلة الكاتب فيفريه 1966.

والواقع أن أشخاص نجيب محفوظ في هذه الروايات يتميزون كثيراً عن أشخاصه في المرحلة الاجتماعية. ذلك أن رواياته الذهنية هي من الروايات ذات البطل الواحد إذ نجد شخصاً واحداً هو محور كل الأحداث وفي ذلك يقول غالي شكري بأن نجيب محفوظ يركز على «شخصية واحدة هي البطل الفرد الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضية فكرية هي انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التي يكتوي بها بقية الافراد»[1] وهي ملاحظة تصدق على سعيد مهران وصابر الرحيمي وعمر الحمزاوي. ولكننا إذا نظرنا إلى هذه الروايات من حيث مجموع أشخاصها فإننا نلاحظ أن «الطريق» تختلف بعض الاختلاف عن الروايتين الأُخْرَيَيْن بينما تبدو «الشحاذ» وكأنها كتابة جديدة لرواية «اللص والكلاب».

فأهم الشخصيات في «اللص والكلاب»، بعد سعيد مهران طبعاً، هم الطفلة سناء ونبوية عليش والصحفي رؤوف علوان والشيخ علي الجنيدي والمومس نور ولكن المواجهة الأساسية تقع بين سعيد مهران وبين أستاذه ورفيقه المرتد رؤوف علوان. وفي «الشحاذ» نجد أن أهم الشخصيات بعد عمر الحمزاوي هم الصحفي مصطفى المنياوي والثائر عثمان خليل ثم الزوجة والأبناء وخاصة بثينة ثم الراقصة وردة ممثلة للجنس. وتقع المواجهة الرئيسية بين عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي من جهة وبين عثمان خليل من جهة أخرى.

بينما يقف صابر ممزقاً بين امرأتين امرأة من «نار» هي كريمة وامرأة من «نور» هي إلهام.

---

(1) غالي شكري المنتمي ص 362.

فلنتعرف بشيء من التفصيل على هذه الشخصيات ولنكشف العلاقة الداخلية القائمة بينها داخل كل رواية والعلاقة الخارجية القائمة بين شخصيات كل رواية وأخرى وخاصة بين «اللص والكلاب» و«الشحاذ». سعيد مهران هو أول من يظهر في «اللص والكلاب» وهو آخر من يختفي. وباختفائه ينزل الستار على الركح. به تبدأ الرواية وبه تنتهي. ولم يغب عنا لحظة واحدة. فالحكاية حكايته وهو خالقها وموضوعها ومن خلال حركته تتحرك أحداثها ويتنامى بناؤها مع نمو شخصيته وهو ما لاحظه نبيل راغب في قوله بأن الرواية مغامرة في ضمير البطل. وذلك هو شأن عمر الحمزاوي الذي نجده في بداية «الشحاذ» ينتظر دوره في قاعة استقبال في عيادة أحد الأطباء ثم يكون آخر من يختفي خاتماً الرواية يهتف به هاتف داخلي: «إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني..» وما غاب هو الآخر قط عن القارىء طوال الرواية ولا تختلف «الطريق» عن هاتين الروايتين إذ يفتتحها صابر باكياً أمه ويختتمها هازاً منكبيه مخاطباً المحامي: «فليكن ما يكون». ولذلك كانت أهم ميزة لدى هؤلاء الأشخاص الثلاثة أنهم من الشخصيات النامية التي لا نعرفها دفعة واحدة على لسان الراوي وإنما نتعرف عليها من خلال أحلام يقظتها ونومها.. من خلال ذكرياتها وآمالها.. من خلال حوارها الباطني وخاصة من خلال أفعالها. وهي أفعال تتم أثناء القراءة لا قبلها.

وهكذا نتأكد أن «اللص والكلاب» هي رواية سعيد مهران أو «سيرته» و«الطريق» هي سيرة صابر الرحيمي وما «الشحاذ» إلا قصة مرض عمر الحمزاوي فما هو دور بقية الأشخاص إذن؟

إن أول ما نلاحظه بشأنهم أنهم لا يتمتعون بوجود منفصل عن وجود «البطل» ولا نعرفهم في الغالب إلا من خلال ذكرياته وتصوراته. ولا نعلم عنهم إلا ما يعلمه البطل نفسه أو ما يهمّه أن يعرفه عنهم. فنبوية عليش لم تظهر مباشرة في الرواية ولو مرة واحدة رغم ثقل حضورها في كامل الرواية، لأن سعيد مهران لم يعد يطيق أن يراها. ولم نر عليش سدرة إلا مرة واحدة. بل إن سناء نفسها رغم أهميتها في الرواية وحضورها الدائم لم نلمحها مباشرة إلا في مناسبة واحدة. ونحن لا نعرف أين انتقلوا جميعاً لأن سعيد مهران لا يعرف ذلك.

ولم نتعرّف على الشيخ علي الجنيدي إلا من خلال ذكريات سعيد مهران عنه وحواره معه. ومن خلال هذه الذكريات تعرّفنا على نبوية وعلى رؤوف علوان.. أما نور فإنها لم تظهر في الرواية إلا عند احتياج سعيد مهران إليها ثم اختفت فجأة ولم نعد نعلم عنها شيئاً وذلك قبيل سقوط سعيد مهران قتيلاً بين القبور.

وما عرفنا عن بسيمة عمران هو ما أعلمنا به ابنها صابر عن طريق حواره الباطني. أو ذلك الحوار القيصر الذي دار بينهما قبيل موتها ونقلته إلينا ذاكرته وكان منصبّاً على جزئيات تتعلق بشخصيته هو أكثر مما تتعلّق ببسيمة عمران ككائن مستقل بذاته بل إن ظهورها القصير ما كان إلا لغاية واحدة هي أن تخبر صابراً بحقيقة أصله وتحثه على البحث عن والده.. أي أنها ظهرت لتضعه على بداية الطريق. ولكنها عقب موتها ظلت حاضرة في حياة ابنها ومن خلالها لتمتد في صورة كريمة الداعرة. وكريمة ثم إلهام لم نعرفهما إلا من خلال انغماسهما في حياة صابر.

ونحنُ لم نتعرّف على أحد من شخصيات «الشحاذ» منفصلاً عن شخصية عمر الحمزاوي أو في غيابه. وحتى إذا ما انتقل في المكان ننتقل معه. فننقطع معه عن بيته كما ننقطع معه عن الدنيا. ولا نعرف الراقصة «وردة» إلا عندما تدخل في حياته بل إننا لم نعرفها إلا من خلاله هو وعندما أخرجها من حياته خرجت نهائياً من الرواية في حين أننا تعرّفنا على عثمان خليل قبل أن يظهر مباشرة وبقينا ننتظر ظهوره لأنه كان حاضراً في ذهن عمر الحمزاوي الذي كان ينتظر متوجساً خروجه من السجن. والشخص الذي ظهر أطول ما يمكن في الرواية هو مصطفى المنياوي ولكنه لم يظهر أبداً في غياب عمر الحمزاوي أو في أمر لا يتعلّق به.

ومن هذه الملاحظات نستخلص أن الشخصيات الأخرى هي في الواقع وجوه ممكنة لشخص واحد هو الشخصية المحورية. وروافد تصب في نهر واحد هو العمود الفقري للرواية بأكملها. إنها شخصية واحدة تتقسّم وتتعدد. يقول غالي شكري: من الوسائل التي يستعملها نجيب محفوظ «أن يعبّر عن الجوانب الخفية في نفس البطل بتجسيدها في شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل»[1].

واعتماداً على هذه الملاحظة سنعود إلى الشخصيات الهامة بالتحليل لنرى إلى أي مدى هي متممات وتجسيد للشخصيات المحورية ولذلك ينبغي أن نتعرف أولاً على هاته الشخصيات الأساسية من خلال صفاتها المكوّنة:

---

(1) غالي شكري ـ المنتمي ص 269.

أ ـ بطل القطيعة والمواجهة:

يشترك كل من سعيد مهران وصابر الرحيمي وعمر الحمزاوي في ظاهرة أخرى هي التفرد وحب المواجهة. وهو ما تعبّر عنه واو العطف في «اللّص والكلاب» فالواو هنا تفيد المواجهة لا العطف. زيادة على ما يحف بعلاقة اللص مع الكلاب من مطاردة وكراهية وعداء. فسعيد مهران على ما يبدو وحيد والديه وبعد موتهما لم يرد ذكر أي قريب له. أما صابر فإنه «الإنسان الوحيد» بأتم معنى الكلمة. إذ هو بعد موت أمه أصبح وحيداً لا يعرف له قريباً ولا أصلاً. وفي سبيل البحث عن هذا الأصل تشرّد وعرف المغامرة والجريمة وحبل المشنقة. بل إنّه ما كاد يواري أمه التراب حتى تضاعف شعوره بالوحدة «وأدرك أنه بلا نصير.. إنه وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل»[1] كما أننا لا نعرف شيئاً عن أصل عمر الحمزاوي فلم يرد ذكر والديه ولا إخوته سوى أنه ابن موظف صغير من أصل ريفي «سلسلة طويلة من آبائه وأجداده تهرّأت أقدامهم من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الإعياء»[2] وارتباطه الوحيد كان مثل سعيد مهران عن طريق الزواج. ولكنه ما عتم أن قطع هذا الرابط أيضاً وذلك عندما أعلن لزوجته «بنبرة زايلها تطريب الغرام وحنانه:.. هجرت بيتي نهائياً»[3] غير أن سعيد مهران لم تكن له المبادرة بقطع هذا الرابط لأن زوجته هي التي خانته وزجّت به في السجن لتتزوج تابعه وصديقه. وحتى ابنته

---

(1) الطريق ص 6 ـ 7.
(2) الشحاذ ص 25.
(3) الشحاذ ـ ص 103.

أنكرته ولم يبق له مكان في الدنيا سوى بيت الشيخ علي الجنيدي. وعندما تنكّر له صديقه وأستاذه رؤوف علوان وجد نفسه «ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل»... «وحيداً بكل معنى الكلمة»[1] فقد شهد من حوله جميع العلاقات تنهار... علاقة الحب والزواج نخرتها الخيانة. وعلاقة الصداقة والمودة والروابط الايديولوجية نخرتها سوسة الانتهازية والوصولية والردة المتمثلة في عليش سدرة وخاصة في رؤوف علوان.

إن سعيد مهران يناضل لأنه رأى صوراً من المبادىء التي آمن بها والعلاقات التي ربطها ينهدّ. أما عمر الحمزاوي فإنه يدمر بنفسه ذلك السور حتى يتحرر منه ويطل على المطلق، وهذا هو وجه الخلاف بين الرجلين. وهو ما يجعل سعيد مهران أقرب إلى النفس وأكثر التصاقاً بالواقع الإنساني المعيش في حين تغرق شخصية عمر الحمزاوي في التجريد الفلسفي. ومن هذه الوجهة فإن سعيد مهران أقرب إلى صابر الرحيمي منه إلى عمر الحمزاوي وذلك اعتباراً لنوع العلاقات التي تربط كل واحد منهم بالمجتمع. فالحمزاوي ينظر إلى هذا المجتمع نظرة فوقية يكتنفها الكثير من الاحتقار. فالناس في نظره «أبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة»[2] ولشد ما كان يمقت هذه الطمأنينة ويهرب من العادة والتكرار. إن أبقار الحمزاوي هم الذين سمّاهم سعيد مهران من قبل «النيام الذين خلقوا نبوية وعليش ورؤوف علوان. وهم أصل البلايا»[3] ومن هنا

(1) اللّص والكلاب ص 98.
(2) الشحاذ ص 5.
(3) اللّص والكلاب ص 92.

كانت قطيعته معهم وكان خروجه عليهم. فعلاقة الحمزاوي بالناس احتقارية. أما سعيد وصابر فإن العلاقة التي تربطهما بمن حولهما هي علاقة عدائية مردّها انهيار القيم الأصيلة في مجتمع متدهور. . . قيم الحب والمودة والكرامة قد انهارت أمام الجشع والطمع والمصالح المادية الوضيعة. . فكل علاقات بسيمة عمران مبنية على هذه الحقيقة. وكريمة تتخلص من زوجها الشيخ طمعاً في ماله. كما أن عليش سدرة قد خان صديقه ومعلمه طمعاً في ماله وزوجته بل وسلب منه حتى ابنته. ورؤوف علوان تنكّر لكل المبادىء الفاضلة التي زرعها في تلميذه طمعاً في الثّروة والمكانة العالية. وهكذا حرم سعيد مهران من الحب والأبوة والصداقة معاً كما حرم صابر من «الحرية والكرامة والسلام»، ولم يبق من تلك القيم الأصيلة سوى ومضات من «الإخلاص» تمثّلها المومس نور في «اللّص والكلاب» أو «الرقة والطيبة والحب» التي تمثّلها إلهام في «الطريق» زيادة طبعاً على ذكرى سناء التي يبسم وجهها من خلال «الكدر المنتشر» وما عدا ذلك فلا شيء غير النفاق والخيانة التي نبت فيها الجميع تماماً مثل نبوية «تلك المرأة النابتة في طينة نتنة اسمها الخيانة» و«لا شفة تفتر عن ابتسامة» بل إن الأشياء نفسها تبعث بهذه الرائحة الكريهة. فهذه الحواري «تحاك فيها المؤامرات» وهذه «نقرة مستقرة في الطوار كالمكيدة وضجيج عجلات الترام يكركر كالسب»[1]

إنه البطل يعيش في «كون بلا أخلاق ولا جاذبية» وقانونه الوحيد هو النفاق. . «فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تتقلّص

(1) اللّص والكلاب ص 9.

والجود حركة دفاع من أنامل اليد» لذلك يصرخ سعيد مهران «لن أجد إلا الخيانة.. سأجد نبوية في ثياب رؤوف أو رؤوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهما وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض»[1].

وهذا الجو نفسه هو الذي كان يحيط بصابر يوم دفن أمه «ومن حوله احتشد الرجال ففاحت أنفاس كريهة وعرق وفي الحوش خارج الحجرة ارتفع لغط النساء وانفعل برائحة التراب حتى عافت نفسه كل شيء»[2] إنه يعرف جيداً أنهم لا يعزونه ولكنهم يدارون شماتتهم به وهذا الموقف شبيه إلى حدّ بعيد بموقف سعيد مهران بين سكان الحي عندما أتى لاسترجاع ابنته. فهي لوحة ناطقة بالرياء والنفاق والتغطية على الانفعالات الحقيقية بابتسامة باهتة وعبارات تهنئة وفرح هي في الواقع غطاء لمشاعر الحقد والكراهية حتى إن عليش سدرة نفسه يرحب به «حمداً لله على سلامتك». والواقع أنه كان يمقت هذا اليوم مقته للموت. ولكن سرعان ما تجلت في الأعين نظرات الاهتمام والشماتة لما أنكرته سناء.

وأمام صابر وقفت النسوة أولاً لمصافحته «ورغم ثياب الحداد والبكاء واللطم لم تختف من أعينهن نظرات الفجور ولا زايلت وجوههن فلتات التهتّك وتتابع الرجال.. شد حيلك وسعيكم مشكور من تاجر مخدرات إلى بلطجي ومن برمجي إلى قواد. وأتبعهم نظرة باردة وهو لا يشك في أنهم يبادلونه نفس العاطفة»[3].

(1) نفس المصدر ص 47.
(2) الطريق ص 1.
(3) نفس المصدر ص 6.

وإذا كان سعيد مهران قد سماهم «الكلاب» فإن صابر يدعوهم «الخنازير» وهكذا يقف الأبطال الثلاثة وسط «مجتمع حيواني» مسالم بليد بالنسبة إلى عمر الحمزاوي وقذر بالنسبة إلى صابر وغادر ناهش وضيع بالنسبة إلى سعيد مهران.

وإذا كانت قطيعة عمر الحمزاوي قد ترجمها بالعزلة والتفرد الصوفي، وقطيعة صابر قد ترجمها بالابتعاد إلى القاهرة فإن سعيد مهران وقف وحده في مواجهة «الكلاب» وبذلك ينفرد من بين هؤلاء الثلاثة بصفة المتمرّد ويقف أمام الجميع متحدياً فينطبق عليه ما قاله «رينيه ويليك» عن «الجريمة والعقاب» «للدويستوفسكي»: مهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فإن موضوعها الخفي ليس الجريمة أو حاجة المجرم الباطنة إلى العقاب ولكنه الحق في التمرد العنيف[1].

ويعرّف «ألبير كاموس» المتمرّد بأنه إنسان يقول: لا. ولئن رفض فإنه لا يتخلى فهو أيضاً إنسان يقول: نعم، منذ أول بادرة تصدر عنه. فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لتعدٍّ لا يطاق.. وإلى يقين مبهم بوجود حقّ صالح وبصورة أصح إلى اعتقاد المتمرد «أنّ له الحق في أن يفعل كذا..» ويكون شعاره في ذلك «كل شيء أو لا شيء..»[2].

فما هو هذا التحدّي الذي لم يطقه سعيد مهران؟ وما هو هذا اليقين المبهم الذي كان يؤمن به؟ إن تمرّد سعيد مهران ينطلق كما رأينا من أنّ بناءً من القيم الأصيلة ينهار أمام عينيه بأيدي أناس

(1) غالي شكري - المنتمي ص 392.
(2) غالي شكري - المنتمي ص 271.

متدهورين، ليقرّوا مكانها قيماً أخرى متدهورة. وهذه القيم المنهارة هي حياته ذاتها إذ إنّ نبوية ليست إلا جزءاً منه تنكّر له. إنها ماضيه وحبه وكل ما ـ لديه من أصل، وخيانتها له هي تعدٍّ لا يطاق. إذ إنه لا يستطيع أن يعيش بلا ماض وبلا قلب. «هل يمكن أن أمضي في الحياة بلا ماض فأتناسى نبوية وعليش ورؤوف... إنه حاضر لا ماض في نفسي»[1] بل إن قلبه قد «حجز منه في السجن كما تقضي التعليمات»[2] فأي تدهور بعد هذا التدهور القيمي.. ثم إن خيانتها حرمته من قيمة أخرى هي قيمة الأبوّة. وخيانة عليش هي تعدٍّ على قيمة الصداقة.. أمّا أفظع تعدٍّ على سعيد مهران فهو خيانة رؤوف علوان لأنّه يمثّل أهمّ قيمة في حياته فيخاطبه قائلاً:

«تخلقني ثم ترتدّ.. تغيّر بكل بساطة فكرك بعد أن تجسّد في شخصي كي أجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل»[3]. ولهذا يتجسّد صراع سعيد مهران ضد «الكلاب» في صراعه مع رؤوف علوان. إذ لن تسترجع الحياة معناها إلا بالقضاء على رؤوف علوان الذي دفع به إلى السجن وقفز هو إلى «قصر الأنوار والمرايا» و«الرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث»[4] فرؤوف علوان لا وجود له في ذاته وإنّما يستمد كلّ قيمته من كونه يمثّل قيمة أصيلة تدهورت في حياة سعيد مهران

(1) اللّص والكلاب ـ ص 48.
(2) اللّص والكلاب ص 72.
(3) اللّص والكلاب ص 47.
(4) اللّص والكلاب ص 142.

وهي قيمة «المبدأ الايديولوجي». ولذلك يكون الصراع بينهما صراعاً سياسياً لا شخصياً رغم ظاهره الفردي.

والمتمرّد إذا قبل الموت كما يقول «ألبير كاموس»، ومات في حركة تمرّده، فإنه بذلك يُدلِّلُ على أنه يضحّي بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص.. «إنه يتصرف باسم قيمة لا تزال مبهمة ولكنّه يحسّ على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً.. ففي التمرد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين»[1]. وسعيد مهران قد ضحى بحياته في سبيل هذه القيمة فهو رغم فرادنيّته وكما يقول صبري حافظ موافقاً رأي «ميشال بوتور» المذكور أعلاه: «ليس تركيزاً على الفردية ولكنه تلخيص فني للجماعة. ليس الأنا المنفردة المعتزة بذاتها ولكنها التلخيص الروائي لنحن..»[2] لذلك يقول «إن من يقتلني يقتل الملايين. أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء»[3] وهو بذلك يضع نفسه في صفّ هؤلاء الملايين رغم سخطه عليهم لنومهم وتخاذلهم وجبنهم في الأخذ بحقهم ويؤكّد هذه الفكرة بقوله «أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم ولكنّهم بالفطرة يكرهون الكلاب»[4] ويقول في موضع آخر «الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين»[5] فالمواجهة إذن هي بين عامة الشعب ممثلين في سعيد مهران، وبين «الكلاب» ممثلين خاصة في رؤوف علوان. ولنفهم هذه المواجهة لا بدّ من أن نتعرض للجانب

(1) غالي شكري ـ المصدر السابق.
(2) صبري حافظ ـ استجداء الحقيقة ـ المجلة أفريل 66.
(3) اللّص والكلاب ص 148.
(4) نفس المصدر ص 126.
(5) نفس المصدر ص 136.

السياسي من قضيّة سعيد مهران والتعرّف على معتقده الايديولوجي الذي كان يتصرّف بدافع منه.

كان سعيد مهران، وهو صبي، قد سرق وضبط فكاد يموت خجلاً لولا الطالب الفقير ذو «القلب الكبير» رؤوف علوان الذي ردّ عليه كرامته بأن فلسف له هذه السرقة قائلاً «لا تخف.. الحق أني أعتبر هذه السرقة عملاً مشروعاً... أليس عدلاً أنّ ما يؤخذ بالسرقة فبالسرقة يجب أن يستردّ»[1] ومن يومها نصّب نفسه له أستاذاً ودعاه أن يأخذ الكتاب بيد والمسدس بالأخرى «سعيد ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن.. ثم يجيب: إلى المسدس والكتاب. المسدس يتكفل بالماضي والكتاب للمستقبل..»[2] وهو مذهب يتراوح بين الاشتراكية والفوضوية ويذكرنا بمقولة «برودون» الشهيرة «الملكية معناها السرقة».. فالمسدس رمز للعنف الثوري حتى وإنْ كان فردياً بلا تنظيم. وذلك أنّ الفوضويين هم ممن يعتقدون أن السّبيل الوحيد للقضاء على الميراث الاجتماعي والسياسي الفاسد هو العنف. أمّا الكتاب فهو رمز للفكر، للايديولوجيا العلمية اللازمة لإقرار آفاق سياسية جديدة وخلق مجتمع جديد. فبالمسدس، أي الثورة المسلحة، يقوّض النظام القائم الذي هو في عداد الماضي. وبالعلم وحده يمكن أن نخطط «المجتمع عادل». وهو من هذه الوجهة يتفق مع «الاشتراكية العلمية». لقد آمن سعيد مهران بهذه المبادىء وتعلّم السرقة حتى برع فيها والرماية حتى أصبح بطلها واندفع مردداً في نفسه «مهنتك هي مهنتك صالحة

(1) نفس المصدر ص 114.

(2) نفس المصدر ص 63.

وعادلة» يحمل عن الأغنياء بعض «غبار الدنيا» «ملاقياً تجاوباً كبيراً لدى الطبقات الشعبية»[1] فكان الناس يتحدثون عنه بحماس وإعجاب «كأنه عنترة». ودافع عنه سائق تاكسي بحرارة، وقال عامل بمقهى طارزان متحمساً «أي ضرر في سرقة الاغنياء»، ثم يدخل السجن من أجل هذه المبادىء ليقضي فيه أربع سنوات غدراً. ويخرج بعد ثورة 1952 ليفاجأ بأنّ استاذه القديم الذي كان سيفاً مسلولاً على «رؤوس الأغنياء» و«سكان القصور» في مجلة منزوية تحمل اسماً معبّراً هو «النذير» إذ كانت نذيراً بالثورة، قد تحوّل إلى جريدة «الزهرة» التي يحمل اسمها معنى الليونة بالمقابلة مع «النذير» وهو أول علامات التحوّل. وإذا بكتابته نفسها تفقد حرارتها وحماسها وتتحول من التنديد بالحيف الاجتماعي إلى الحديث عن الموضة والمشاكل الزوجية ومكبرات الصوت. فأين «رؤوف علوان. بيت الطلبة. وتلك الايام العجيبة الماضية. الحماس الباهر الممثل في صورة طالب ريفي رثّ الثياب كبير القلب. والقلم الصادق والمشعّ ترى ماذا حدث للدنيا. وماذا وراء هذه الأعاجيب والأسرار وهل ثمة أحداث وقعت كأحداث عطفة الصيرفي»[2]. وقد ازدادت مخاوف سعيد مهران عند زيارته لمقر الجريدة ثم عندما زار فيلة رؤوف علوان التي يشهد منظرها بالثراء والكائنة في حي لم يعتد سعيد زيارته إلا للسرقة «ولكن كيف. ما الوسيلة. وفي هذه المدة القصيرة. حتى اللصوص لا يحلمون بذلك»[3]. غير أنّ الحقيقة سرعان ما انكشفت وعرف سعيد مهران

---

(1) انظر مثلاً ص 162.
(2) اللص والكلاب ص 34.
(3) نفس المصدر ص 36.

الوسيلة التي نقلت أستاذه إلى «قصر المرايا والأضواء». إنّها بكل بساطة «الخيانة والوصولية» إذ صرح له: - يا عم سعيد زال تماماً جميع ما كان ينغص علينا صفو الحياة[1]. ثم يضيف مؤكداً ردّته: «سعيد ليس اليوم كالأمس. كُنت لصّاً وكنت صديقاً لي في ذات الوقت لأسباب أنت تعرفها. ولكن اليوم غير الأمس اذا عدت إلى اللصوصية فلن تكون إلا لصّاً فحسب»[2].

فيجيبه سعيد مهران بتحدٍّ: «ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر»[3] معلناً بذلك بداية المعركة.

فرؤوف علوان هو رمز لفئة المثقفين الانتهازيين الذين صعدوا مع ثورة 52 التي أعلنت أنها جاءت لخدمة الشعب بأكمله وبشّرت بعديد المبادىء الاشتراكية ولكنها قضت على طبقة «الارستوقراطية» و«البورجوازية الكبيرة» وأقرّت مكانهما طبقة بيروقراطية انتهازية يمثّلها رؤوف علوان أحسن تمثيل. وهذا هو البعد السياسي للقضية. فصراع سعيد مهران السياسي هو صراع ضد السلطة التي أقرتها ثورة 1952. لأنه رأى فيها تنكّراً وخيانة لمبادئها الأولى وإجحافاً بحقوق الملايين من الناس الذين يمثّلهم كما ذكرنا من قبل. بل إنّ السلطة لا تقف إلاّ بجانب «الكلاب» أمثال عليش ورؤوف علوان وتحمي «اللصوص الحقيقيين» فهي «حكومة تتحيّز لبعض اللصوص دون البعض»[4].

---

(1) نفس المصدر ص 41.
(2) نفس المصدر ص 44.
(3) نفس المصدر ص 45.
(4) اللّص والكلاب ص 93.

وقد بدأت هذه الروح العدائية بين السلطة وبين سعيد مهران (وكل من يمثلهم) عندما ظهر المخبر «حسب الله» ليحمي عليش سدرة ويتعسف على سعيد مهران. ولا تخفى رمزية الاسم المركب من «حسب» و«الله». أي الحساب: حساب العدالة، وهي السلطة الزمنية، وحساب الله رمز السلطة الدينية التي استغلتها الفئة الحاكمة وجعلت منها سيفاً لضرب الجماهير الممثلة في شخص سعيد مهران: ويظهر ذلك خاصة في المسبحة التي يمسكها المخبر بيده وهو يصيح في سعيد مهران: «أسكت يا ابن الثعلب». وباسم الشرع يحرم هذا المخبر سعيد مهران من النور الوحيد الباقي في حياته، من ابنته سناء.

وتختلط في نظر سعيد مهران صورة الانتهازية باستغلال الدين وبالتسلط على الناس فيرى في المنام أن الشيخ يطالبه بالبطاقة ليتأكد أنه من الخاطئين لأنه لا يحب المستقيمين والحكومة لا تتساهل في ذلك، ويتساءل سعيد عن سر تدخل الحكومة في المذهب فيجيبه الشيخ بأنّ ذلك تمّ بناء على اقتراح للأستاذ رؤوف علوان المرشّح لوظيفة شيخ المشايخ. وعندما يقول سعيد مهران «إن رؤوف علوان خائن لا يفكر إلا في الجريمة يجيبه الشيخ بأنه لذلك رشّح للمنصب الخطير ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمّن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أي شخص في الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية»[1]

وهكذا يدين سعيد مهران الانتهازية كتدهور في قيم النبل

---

(1) نفس المصدر ص 83.

والاخلاص للمبادىء كما يدين تدنيس القيم الروحية وإخضاعها لخدمة فئة من الناس على حساب الأغلبية وهو لذلك يرفض اتباع طريق الشيخ الجنيدي. طريق الغيبوبة عن الدنيا والهروب إلى السماء ويختار طريق المواجهة والرفض حتى يسقط قتيلاً بين القبور يطارده الرصاص ونباح الكلاب.

ولكنه يُبْعَثُ من جديد في رواية «الشحّاذ»، في صورة عثمان خليل بينما يتجسد رؤوف علوان في شخص مصطفى المنياوي ويتلبّس عمر الحمزاوي بشخصية الشيخ علي الجنيدي وينطلق مثله يشحذ الحقيقة ليلاً نهاراً. وتتواصل المواجهة من جديد.

كان عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي وعثمان خليل رفاقاً في كلية الحقوق. وكان مصطفى فناناً يهتم بالمسرح خاصة وكان عمر يهيم بالشعر أما عثمان خليل فقد «عثر على الحل السحري لجميع المشاكل»[1] وهو الثورة الاشتراكية. ولكنها اشتراكية فوضوية كاشتراكية ندّه سعيد مهران.

إن الأصدقاء الثلاثة ليسوا في الواقع إلا ثلاثة جوانب لشخصية واحدة هي شخصية عمر الحمزاوي الفنان الثائر ثم البورجوازي المريض. وقد جسّد الكاتب كل جانب في شخص منفصل حتى نتعرّف أكثر على هذه الشخصية من خلال تفاعل الأشخاص الممثّلين لها.

يقول له الطبيب: «كنت تظهر لنا بأكثر من وجه. الاشتراكي المتطرف. المحامي الكبير ولكن وجهاً منك رسخ في ذاكرتي

---

(1) الشحاذ ص 26.

أقوى من أي سواه هو عمر الشاعر»[1]. ولكن سرعان ما كفر بالشعر والثورة معاً وكرّس جهوده لمهنته يبني شهرته ويجمع الثروة ويشتري العمارات وأحدث أنواع السيارات، وذلك عقب فشل أوّل عملية «ثورية» قام بها وقبض إثرها على عثمان خليل ولم يبح بشيء رغم أنواع التعذيب التي واجهها.

يقول عمر الحمزاوي متذكّراً: «واندفعنا برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة. واختلّت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة. واتفقنا على ألاّ قِيمةَ البتَّةَ لأرواحنا. واقترحنا جاذبيَّةً جديدة غير جاذبيَّةِ نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات في توازن خيالي لا أنْ يَتطَايَر البعضُ ويتهاوى الآخرون. وعندما اعترضتنا دورة فلكيّة معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل إلى المقاعد الوفيرة. وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقرّ أخيراً في الكاديلاك (. .) وتنهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك»[2] وكذلك مصطفى المنياوي تحوّل من فنان إلى «مهرج في السيرك» كما يقول، أو إلى بائع «لبّ وفشار» كما يحلو له أن يسمّي نفسه، وذلك بأن حوّل الفن إلى مجرد أداة للتسلية عن طريق الراديو والتلفزة والجرائد وهو وجه آخر بشع من وجوه الانتهازية يذكرنا بانتهازية ندّه الصحفي رؤوف علوان. وكأنه شعر بوضاعته[3] فراح يفلسف انتهازيته متعلّلاً بأنّ عصرنا هو عصر العلم ولا مكان للفنّ فيه سوى السّيرك. . «الحق أن مفهوم الفن قد تغيّر ونحن لا

---

(1) نفس المصدر ص 14.

(2) نفس المصدر ص 12 و26.

(3) اقرأ قول الكاتب «وحتى مصطفى انحط يوماً على المقعد الطويل مقوس الظهر كأنما أوغل في الكبر وقال: ما أضيع الجهد» ص 44.

ندري. عهد الفن قد مضى وانقضى. وفنّ عصرنا هو التسلية والتهريج. هذا هو الفن الممكن في زمن العلم»[1] وقد اعتبر أنه بعمله هذا «بلغ سن الرشد». كما كان عمر الحمزاوي يعتبر أنّ العهد الماضي، أي عهد الشعر قد ولّى مع عبث الطفولة.

إنّ عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي وجهان متكاملان للمثقف الانتهازي الذي سبق أن مثّله رؤوف علوان والذي صعد إلى مراكز الثروة وخدمة السلطة القائمة مع ثورة 52، متنكّراً لكلّ مبادئه الثورية السابقة. ولذلك فإنّ مصطفى المنياوي يقول لعثمان خليل إثر خروجه من السجن (على لسانه وعلى لسان عمر الحمزاوي نفسه): «إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية». ويضيف «أعني أن الدولة الآن اشتراكية مخلصة وفي هذا الكفاية»[2] وهي نفس التعلّة التي واجه بها رؤوف علوان صديقه سعيد مهران الخارج من السجن والحال أنه يعلم مثل الحمزاوي أن «الثورة لم تمس رؤوس أموال أمثاله من الناس»[3] ولم يكن عثمان خليل لتخفى عنه الحقيقة المرّة. حقيقة الردة والتغير. فقال بمرارة: «يا لفداحة الفشل. لا أصدّق ما حلّ بكما من تدهور»[4] إنّه بناء آخر من القيم قد انهدّ. وقد استشعر عمر الحمزاوي ذلك منذ بداية مرضه فقال: «اللعنة. إني أشم في الجو شيئاً خطراً. ويرعبني إحساس حركي داخلي بأن بناء قائماً سيتهدم»[5].

(1) نفس المصدر ص 45.
(2) الشحاذ ص 159.
(3) الشحاذ ص 152.
(4) الشحاذ ص 160.
(5) الشحاذ ص 24.

فمصطفى المنياوي، في ضعف شخصيته وتبعيّته المطلقة لعمر الحمزاوي، يمثّل رافداً يصبّ في شخصية هذا الأخير. ومن هذه الوجهة فقط قدّمه لنا الكاتب. فهو وجه تجسيدي من وجوه أزمة عمر الحمزاوي وعلامة من علامات مرضه البورجوازي وتخلّيه عن مسؤولية النضال راكناً إلى السهولة والإثراء الفاحش بممارسة «الدعارة الفكرية» كما يقول صبري حافظ، متحوّلاً عن الدفاع عن الملايين إلى الاهتمام بمصالحه الخاصة شأنه في ذلك شأن عمر الحمزاوي ذاته الذي صرّح لعثمان خليل مبرّراً انتهازيته: «فلما قامت الثورة اطمأن بالي ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة وأولي وجهي وجهة أخرى»[1] لم يسمّها ولكنها ظاهرة. هي وجهة الاثراء وجمع الأموال حتى أنه أصبح يخاف عليها من أن تمتد إليها التأميمات التي طالما كان ينادي بها.

إن عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي يساوي واحداً أو بالأحرى نصف الواحد ويظهر ذلك خاصة من تسمية مصطفى لابنه «عمر» وهو طفل مغرم بالكرة التي هي نوع آخر من «اللب والفشار» فيمثل بالتالي امتداداً لأبيه وتنغلق الدائرة: عمر ـ مصطفى ـ عمر. أمّا عثمان خليل فإنه النصف الآخر من هذا الواحد (أي عمر الحمزاوي) إذ يقول له: «ولكننا نصفان متكاملان»[2]. ولم يذكر مصطفى في هذه المعادلة لأنه في الواقع مندمج في ذات الحمزاوي.

كان عثمان خليل، مثل سعيد مهران، يعتبر نفسه ممثّلا

(1) الشحاذ ص 125.
(2) الشحاذ ص 148.

للملايين: «الإنسان إمّا أن يكون الإنسانية جمعاء وإمّا أن يكون لا شيء»[1]. والمعنى الوحيد لحياته هو أن «يعي مسؤوليته حيال الملايين» أمّا اليقين الذي آمن به وقضى من أجله عشرين سنة في السجن دون أن يعدل عنه فهو ما عبر عنه بقوله «نحن نعمل للإنسانية جمعاء لا للوطن وحده ـ نحن نبشر بدولة الإنسان ـ نحن نخلق بالثورة والعلم عالم الغد المسحور»[2] ووسيلته إلى ذلك هي المسدس والكتاب تماماً مثلما تعلّم سعيد مهران عن رؤوف علوان. وهكذا ينطبق عليه تعريف «كاموس» للإنسان المتمرد، غير أنه، وإن كان صورة أخرى لسعيد مهران، فإنها صورة ذهنية مجردة خالية من الحرارة الإنسانية المتلبّسة بالواقع والتي نلمسها في شخصية سعيد مهران. فهو مجرد معادلة عقلية جافة. إنه كما يقول صبري حافظ «شخص ميكانيكي وتجريدي في آن واحد» وهو إنسان بلا قلب إذ يعتبر أن القلب مجرد مضخّة للدم. وكلامه عبارة عن قوالب نظرية جاهزة لا حياة فيها ولا حرارة، كقوله: «عندما نعي مسؤوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن معنى حياتنا»[3] «والعلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض»[4] «القلب مضخّة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة»[5] وقد قال فيه ابراهيم فتحي «إنه درويش اشتراكي يحيا داخل نشوة فردية (. . .) وهو لا

---

(1) الشحاذ ص 160.
(2) وهي نزعة انسانية لا نعلم كيف حشرها الكاتب ضمن المفهوم الاشتراكي للثورة كما أن الاشتراكية والعلم لا يؤمنان بالسحر.
(3) الشحاذ ص 161 و 162.
(4) المرجع السابق.
(5) المرجع السابق.

يتكلم بل يخرج من فمه أوراقاً مطبوعة»[1]. حتى إنه ليبدو لنا وافداً ثقيلاً على طول الرواية رغم ما نحسّ نحوه من العطف قبل ظهوره المباشر.

شخصية عثمان خليل هي في البداية تجسيد لثورية عمر البورجوازية. ثم تحولت إلى قبر لهذه الثورية وذلك عندما قبع عشرين سنة في السجن. ثم تحولت في النهاية إلى إرهاصات للثورة الحقيقية ضدّ الطبقة التي ينتمي إليها عمر ويجسّمها وذلك من خلال ابنه سمير، الذي يحمل اسمُه معاني هذه التباشير الثورية، وقد ولد وأبوه خارج من الدنيا، فاعتبره عدوّاً له واختلطت صورته في ذهنه بصورة عثمان خليل: «وإذا بسمير يثب إلى الأرض متخذاً من رأس عثمان رأساً له ثم يحبو نحوي وفزعت فعدوت والكائن المركّب من سمير وعثمان يتبعني»[2] ويرى صبري حافظ أن هذا الابن الذي لقب بوليّ العهد والذي يكنّ له أبوه عداء خاصاً «هو رمز لتمخض البورجوازية المهترئة عن الطبقة العاملة الثورية». إذ إن لعنة البورجوازية كما تقول «سيمون دي بوفوار» هي «عدم قدرتها على التوفيق بين شمولية أفكارها الثورية القديمة وبين واقعها العملي الراهن»[3] لذلك كان مرض عمر الحمزاوي حسب الطبيب مرضاً بورجوازياً فهو تجريد لأزمة طبقة كاملة. وقد وافقت طفولته ميلاد الثورة البورجوازية سنة 1919 واعتنق النضال سنة 1935: «عام 1935 عهد الحرمان

(1) ابراهيم فتحي - رؤيا القديس حمزاوي (المجلة أوت 65).
(2) الشحاذ ص 181.
(3) صبري حافظ المصدر السابق.

والأمل والأسرار والاضطراب المطوق للعباد وأحلام المدينة الفاضلة»[1] وهي سنة احتدام الثورة البورجوازية في مصر وقد كانت تلك الثورة موجهة ضد الاقطاع. فتزوج الحمزاوي مسيحية وكسر عمود الشعر وكوّن خلية للاغتيال السياسي. ولكنه عقب تحطيم هذه الطبقة تراجع عن مدّه الثوري شأنه في ذلك شأن الطبقة المتوسطة التي كان ينتمي إليها وهي طبقة متذبذبة سريعة الخمود والانتهازية ومن هنا يصحّ ما ذهب إليه صبري حافظ من تأويل لم يتركه محفوظ غامضاً فأكده بزواج عثمان خليل من بثينة المؤمنة بالعلم والشعر معاً ممثلة الجانب الحي في شخصية والدها. إنه زواج بين ثورة عثمان «الاشتراكية» وبين هذه القوى الحية التي تنجبها الطبقة البورجوازية خلال تحقيقها لذاتها وهو ما ذهب إليه غالي شكري: «إن الطبقة الجديدة التي ينتمي إليها عمر الحمزاوي في حاضره تنازع الطبقة القديمة التي انتمى إليها في الماضي بفكره. وبين الفكر والواقع تدور رحى الصراع الأليم بين عمر وعثمان فور خروجه من السجن أي عندما أراد الكاتب جمالياً أن يلتقي النصفان النازفان في القلب الدامي»[2].

ولكن ثورية عثمان خليل تواصل طريقها الخاطئة طريق الفوضى فتعود إلى السجن من جديد دون أن تفلح في «إيقاظ النيام» الذين أراد سعيد مهران إيقاظهم بمسدسه ومات دون تحقيق ذلك الحلم. إن ثورة سعيد مهران وعثمان خليل هي ثورة أبدية مطلقة لا تعرف المهادنة. فقد خرجا على نظام الاقطاع ولما قامت

(1) الشحاذ ص 39.
(2) المنتمي ص 400.

الثورة سنة 1952 اعتبراها نوعاً آخر من «التسلط على الملايين» ورفعا سلاحهما ضدها حتى سقطا في الميدان. ونحن نتساءل لماذا هذا الفشل الذريع ولماذا تبدو لنا مثلاً شخصية عثمان خليل كما يقول صبري حافظ «مسربلة بذلك الجمود العقائدي الفج. خالية من أي حس إنساني»[1]؟

إن ذلك يعود إلى فهم نجيب محفوظ الخاص للثورة الاشتراكية التي يراها مفرغة من محتواها الطبقي. والمعروف أن «الثورة الاشتراكية» في نظر أصحابها لا يقوم بها أصلاً إلا العمال المنظمون في حزب ثوريّ. ولكننا لا نجد عاملاً واحداً من هذا الصنف بين ثوار نجيب محفوظ. بل هم جميعاً من مثقفي الطبقة الوسطى. ثم إنهم لا يقومون بالثورة كنتيجة لحتمية تاريخيّة وتحليل علمي للوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وإنما تنزل عليهم الثورة منّة من السماء وكأنها وحي أو نوع من التجلّي، فيقول في الشحّاذ: «ويوماً هتف عثمان خليل في حالة من التجلي عثرت على الحل السحري لجميع المشاكل»[2] وألفاظ «التجلي» و «السحري» وخلق «المجتمع السحري» في موضع آخر تعبر عن سذاجة في فهم الثورة وتجعل من هؤلاء الثوار مجرد متمرّدين عنيدين مسطّحي الشخصية إنسانياً وفكريّاً. بل إن وسائلهم لإقامة «دولة الملايين» هي الاغتيالات الفردية على غرار الفوضويين. ولا نعلم أن واحداً من مقنّني الثورة الاشتراكية قد اعتبر هذه الوسيلة من وسائل الثورة بل إنّهم قاوموا بكل جهد النزعة الفوضوية، وليس أدل على ذلك مما

(1) صبري حافظ ـ المصدر السابق.
(2) الشحّاذ ص 26.

تزخر به كتابات ماركس وانجلز ولينين في هذا الشأن ونلاحظ أنّ إيمان عثمان خليل المطلق بالثورة يقوم «على طمأنينة باهتة لنزعة تلفيقيّة تجمع بين مفهوم آلي عن العلم ومفهوم فني عن الحدس والخرافة ومفهوم كسيح عن الثورة»[1] هذه هي الخلفية السياسية التلفيقية التي تُحَرّكُ متمرّدي نجيب محفوظ وتقودهم إلى الفشل والتفرد رغم اعتقادهم الراسخ بأنهم يدافعون عن الإنسانية بأكملها. واستغرابهم من موقف الناس منهم، حتى قال عثمان خليل، الذي اختار مصيره بوعي كامل: «بل المجتمع كله (سجنني)» فقد خرج عن طبقته ولكنّه لم يعرف الطريق إلى الطبقة التي أحبّها وكرس حياته من أجلها فبقي مثالاً لبطل القطيعة والمواجهة، معزولاً في مجتمع مفتقر إلى قمّة القيم ألا وهي الحريّة. فينطبق عليه ما قاله غالي شكري بشأن سعيد مهران «حين تعزله اللاّديموقراطية عن جماهير الشعب وحين تعزله اللاّحرية عن التنظيم السياسي المتكامل. فهو يتحوّل حينئذ إلى أحد مستويات التمرّد السطحي الساذج الذي يعتمد أساساً على البطولة الفرديّة»[2]

غير أنَّ هذه البطولة الفردية لا تجعل منه بطلاً ملحمياً ممجّداً تقف إلى جانبه قوى الخير ليمرّ من انتصار إلى آخر وإنما هو في الواقع بطل مأزوم وما تفرده إلا مظهر من مظاهر هذا التأزم. إنه بطل التمزق والخيبة.

ب ـ بطل التمزق والصراع والخيبة:

يبدو بطل نجيب محفوظ لأول وهلة بطلاً نيتشاوياً قوياً لا

---

(1) ابراهيم فتحي المصدر السابق.
(2) غالي شكري ـ المنتمي ص 270.

ضعف فيه، شأنه في ذلك شأن عظام الابطال التراجيديين. فسعيد مهران رجل قويّ يتمتع بقدرات خارقة للعادة فهو على حد تعبيره «يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص»[1] ولا أحد يجاريه في الرماية. وصابر سيد سيد الرحيمي يتمتع بقبضة لولاها «العرّضوا به في كل مكان» إذ لم يجرؤ أحد على التعريض بأمه أمامه حتى وهي في السجن وكان «يسير ملوِّحاً بلكمته لتخرس الألسنة المتوثبة للنيل منه ومن أمه»[2]. كما كان يؤمن بأنه «لا شيء يحمي السمعة إلا القبضة الحديدية»[3].

ومرة كادَ يقتل ضابطاً بحرياً بهذه القبضة. أما عمر الحمزاوي فإنه عملاق «بأتم معنى الكلمة» كما يقول له الطبيب. كان طويلاً جداً وبالامتلاء صار عملاقاً. ولكن هذا الهيكل القوي يخفي خللاً ما وهو ما يسميه أرسطو «بالسقطة» في تعريفه للبطل التراجيدي. وهي سقطة قد لا يكون البطل هو الذي ارتكبها وانما هي سابقة حتى عن وجوده ولذلك كثيراً ما تتلبس بالماضي. وكثيراً ما تتمثل في خلل ضمن بناء الشخصية ذاتها. فالسقطة التي عانى منها سعيد مهران هي سقطة لم يرتكبها وانما ارتكبها النظام السياسي الذي وجد فيه وذلك بسلبه قيمتيْ العدل الاجتماعي والحرية. أمّا السقطة التي عانى منها عمر الحمزاوي فهي سقطة طبقة بأكملها هي الطبقة التي ينتمي إليها. فكان مرضه بورجوازياً

---

(1) اللّص والكلاب ـ ص 8.
(2) الطريق ص 17.
(3) الطريق ص 46.

حتى لكأن نجيب محفوظ يعتبر الرفاهة في ظل هذه الطبقة القائمة على بؤس غيرها هو أحد أشكال المأساة. وسببٌ رئيسيّ للتدهور والمرض.

ولكن سقطة صابر جنتها عليه أمه[1] قبل ولادته عندما تركت والده وفرّت وهي حبلى مع عشيق لها بلطجي لتعيش حياة الدّعارة والفجور، لذلك يقول في نفسه «وما أبعدك عنه (والده) إلا شهوة عمياء انتزعتك من أحضانه لتلدك في ماخور»[2] وزيادة على ذلك فإنّ سعيد مهران وصابر الرحيمي يتضمن بناء شخصيتيهما نقطة ضعف أساسية تتمثل في تلك الجرأة وذلك الاندفاع المجنون في لحظات الغضب لا يثنيه شيء، فيقول نبيل راغب: «سعيد مهران بطل تراجيدي بسبب هذا الجنون والاندفاع الذي كان يسري في عروقه سريان الدم مما سمم حياته فهو لم يكن يملك القدرة على أن يتفادى عاصفة الانتقام التي أجبرته على أن يسير في اتجاهها إلى مصيره المحتوم.»[3] ويقول سعيد مهران معبراً عن حقده وتعلقه بالانتقام: «آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق وللخونة أن ييأسوا حتى الموت وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة.»[4] وما الرواية كلّها إلاّ تنفيذ لهذا الوعيد. فالحقد والغضب هما الحافز لجميع أفعال سعيد مهران الذي كان يردّد في نفسه وهو خارج من السّجن «استعن بكل ما أوتيت من دهاء. ولتكن ضربتك قوية كصبرك

---

(1) كأن محفوظ يشير هنا الى الخطيئة الاولى التي دفعت حوّاء إليها آدم لتكتب عليه اللّعنة ويُطرد من الجنّة.

(2) الطريق ص 25.

(3) نبيل راغب قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ص 225.

(4) اللّص والكلاب ص 8.

الطويل وراء الجدران»[1]. وفي الحقيقة فإنّ أفعال سعيد مهران هي ردّ فعل وليست فعلاً بمعناه الصّحيح.

ولم ينجُ صابر من هذا الخلل فكان يتحوّل إلى حيوان مفترس لحظة الغضب، حتى قالت له أمّه محذرة ومتنبّئة: «صابر.. تجنَّبْ الغضب. إنه الغضب الذي أدخلني السجن»[2] ولكن صابر لا يتّعظ بأمّه فيقتل كريمة في لحظة غضب ويدخل السجن ينتظر حبل المشنقة.

واذا كان جوهر الموقف التراجيدي هو الصراع بنوعيه: الخارجي ضد المعيقات الخارجية والداخلي باعتباره صراعاً بين قوتين متضادتين في ذات الإنسان، فإن سعيد مهران وصابر الرحيمي وعمر الحمزاوي أمثلة حية للصراع والتمزق. فسعيد مهران كما رأينا يقف أمام الجميع متجدياً وينهمر رصاصه يبحث عن الكلاب ليصفّي معهم الحساب. ولكنّ خصمه الاكبر هو القدر، هذه اللعنة التي ظلت تطارد الأبطال التراجيديين بداية من أوديب الملك لتحبط أعمالهم وتسخر منهم. وكثيراً ما ورد ذكر هذه العبارة أو ما يدلّ عليها «كالقسمة والنصيب» في روايات نجيب محفوظ وفي «اللّص والكلاب» خاصة. إن القدر هو القوة الوحيدة أمّا ما عَدَاهَا فلا شيء. يقول سعيد مهران: «سأنقضّ في الوقت المناسب كالقدر...» ولكن القدر يسخر منه فيطيش رصاصه ولا يصيب إلا الأبرياء. أراد أن يقتل علّيش سدرة وهو أول من ذكر متبوعاً بلفظة «كلب». ولكنّه أصاب مكانه «شعبان حسين» الذي لا

(1) المرجع السابق.
(2) الطريق ص 9.

يعرفه ولا ذنب له. فيخاطب صورته مبرزاً دور القدر: «هل تصورت يوماً أن تقتل بلا سبب. وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية صواباً. أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض»[1].

وقديماً أراد أوديب أن يكْشفَ عن اللغز هو الآخر فكشف لغزاً أغمض. ومنذ تلك «الرصاصة الطائشة امتد الظلام ليغمر حياة سعيد مهران إلى الأبد»[2] وهو إشارة إلى غموض هذا اللغز. وفعلاً فإن الظلام يملأ بقية الرواية ولا يتبدد إلا في ساعات الفجر المقترنة بعودة «نور» إلى البيت لأنها مع سناء تمثل صلته الوحيدة بالدنيا. فهي بحنانها وصفائها النور الوحيد الباقي في حياته. وهي بمثابة لحظات الفجر الحبيبة إليه بما تحمله من طمأنينة تغمر حياته التي لا تعرف طعماً للامان. فقد كتب عليه أن «يعيش كالخفاش»، كما يقول. ومن مكمنه يخطط لقتل رؤوف علوان ولا يشك لحظة في نجاح خطته وهو الذي لا يخطىء رصاصه المرمى مهما صعب: «بهذا المسدّس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط أن لا يعاكسني القدر»[3] ولكن القدر يسخر منه مرة أخرى فيقتل خادم رؤوف علوان.. بريء آخر يموت خطأ وينجو الكلاب: «أمّا مسدسك فالظاهر أنه لا يَقتل إلا الأبرياء وستكون أنت آخر ضحيّة له (...) بل إنّه ميت فعلاً منذ انطلقت الرصاصة العمياء»[4]

(1) اللّص والكلاب ص 90.
(2) نفس المصدر ص 79.
(3) نفس المصدر ص 91.
(4) نفس المصدر ص 97.

وهكذا «قضي عليه بلا جدوى. مطارد وسيظل مطارداً إلى آخر لحظة من حياته عندما قالت هذه الحياة كلمتها بأنها عبث بين يدي القدر يتصرف فيها كما يشاء رغم الصراع والاصرار على المضي قدماً فيما خطط، فيقول لنفسه بمرارة: «عليك أن تكابد الظلمة والصمت والوحدة ما دامت الدنيا لا تريد أن تغير من عاداتها السيئة»[1]. وهذه القوة نفسها أي القدر هي التي خططت لحياة صابر الرحيمي قبل أن يولد بأن جعلته ابناً لداعرة تهرب من الحياة الشريفة الموسرة، قاطعة بذلك صلتها مع والده حتى ظنّ أنه ابن زناء. ثم قبيل موتها تخبره بالحقيقة وهي أن والده من الاعيان ولكنها لا تعرف عنه شيئاً منذ ثلاثين سنة سوى صورته واسمه. وبهذه المعلومات الضئيلة يخرج صابر يبحث له عن أصل فيدخل مدينة «القاهرة» كما دخل أوديب مدينة «طيبة» يبحث هو الآخر عن أصله بعد أن عاش زمناً طويلاً لا يعرف شيئاً عن والده الحقيقي ثم فجأة عرف أنه ابن ملك فخرج يبحث عنه.

وفي القاهرة يحاول صابر أن يحلّ اللغز عن طريق جريدة «أبي الهول» ولكنه يكشف عن لغز أغمض وينصرف إلى شيء آخر يعوّض به حاجته إلى والده المجهول. وما هذا الشيء سوى كريمة المرأة النارية التي هي امتداد حيّ لأمّه. ولسنا ندري هل ان اسم جريدة أبي الهول التي يذكر منظرها «بفيلة ثري يوناني» وهذه الصورة للأم وما سبق ذكره من تشابه بين انطلاقة مأساة أوديب وصابر هو من باب الصدف؟ أم أن نجيب محفوظ قد قصد اليه قصداً؟

---

(1) نفس المصدر ص 105.

وكما أُلقي بأوديب على طريق الجريمة فقتل والده دون أن يعرفه ليتزوج من امرأته (التي هي في الحقيقة أمه)، أُلقي كذلك بصابر على نفس الطريق فقتل عم خليل أبا النجا، الصورة الفرويدية للأب، ليتزوّج من امرأته كريمة التي هي امتداد للأم بسيمة عمران. (وهل من باب الصدفة أيضاً أن كريمة على وزن بسيمة؟) والقدر وحده الذي منع صابراً من مقابلة والده عندما كان بالاسكندرية اثناء بحثه عنه ثم عندما مر يوماً بقربه في القاهرة، ولما تعرف على ملامحه وجده قد اختفى. ولم يعثر على من يعرفه إلا بعد فوات الأوان أي بعد أن صدر ضدّه حكم الاعدام لذلك يهز منكبيه قائلاً بلا مبالاة «فليكن ما يكون». لقد ضاع منه كل شيء «الحرية والكرامة والسلام وإلهام وكريمة». كما ضاع كل شيء من سعيد مهران «بلعبة الكلاب».

ولكن قوة القدر تختفي تماماً أو تكاد في «الشحّاذ» ليحلّ مكانها الصراع الداخلي في ذات البطل. وهو صراع ناشب كذلك في نفسيّ سعيد مهران وصابر الرحيمي ويمكن تلخيصه في هذا الصراع القائم بين دفّتي الزمن، أي بين الماضي و«الحاضر ـ المستقبل». وقد اهتمّ نجيب محفوظ بهذه القضية في أدبه الذهني اهتماماً كبيراً حتى أصبحت احدى الركائز الاساسية في البناء الفني الذي ميّز هذه المرحلة ومنها الروايات المعنية بشكل خاص.

فالزمن هنا ليس وعاءً قياسياً فارغاً، وبالتالي ليس وعاءً موضوعياً، وإنّما هو محتوى، إنّه مجموعة أفعال وانفعالات ومواقف أنجزت أو هي بصدد الانجاز أو مشروع للانجاز. وبذلك يكون الزّمن بعداً ذاتياً لا ينفصم عن ذات الإنسان، وخطورته تعود

إلى أنه كامن فينا ومنتصب خارجنا في نفس الوقت. فهو أعتى قدر عرفه الإنسان منذ وجد. وكل ما فعله ويفعله منذ اكتشاف النار حتى أحدث المخترعات إنما هو حلقات متواصلة في صراعه المرير مع الزمن الذي ينخره من الداخل ويتسلّط عليه تسلطاً قدرياً من الخارج فيسوقه إلى أجله المحتوم. وقديماً اخترع المصريون طرق التحنيط لمواجهة الزمن أو على الاقلّ لمسايرته ولو صوريّاً. وقد احتلت هذه المشكلة مكانة مرموقة في الأدب منذ الاحقاب القديمة كمظهر من مظاهر المأساة الإنسانية. وأبرز من اعتنى بها في أدبنا العربي المعاصر هو توفيق الحكيم في مسرحيته «أهل الكهف» خاصة.

إن أبطال نجيب محفوظ يقعون فريسة لصراع عنيف بين ماضيهم من جهة وحاضرهم ومستقبلهم من جهة أخرى. فسعيد مهران يقف خروجه من السجن حداً فاصلاً بين حقبتين في حياته وفي الوضع السياسي بالبلاد عامة: فترة ما قبل السجن أي الماضي، وهو في نفسه معادلة للحب والسعادة بين زوجته وابنته والمودة والاخلاص من طرف أتباعه وخاصّة صديقه عليش سدرة. وهو كذلك رمز «لسيف الحرية المسلول» يبشّر بالاشتراكية والثورة والعدالة ويحمل اسم «رؤوف علوان» بكل ما كان يمثّله من نبل في المبادىء، وحماس في النضال، وإخلاص للايديولوجيا الثورية وحرارة في القول حتى جعل منه سعيد مهران مثله الأعلى وأستاذه، بل هو خالقه كما عبّر عن ذلك مباشرة في مواضع عديدة من الرواية. وهو كما يرى غالي شكري يمثل قيمة الحرية لدى سعيد مهران والحرية هي قِمّة القيم وأصلها في مجتمع

لا ديموقراطي. وقد ارتبط هذا الماضي من حيث الوضع الاجتماعي، بالنظام الاقطاعي المتحالف مع الاستعمار. ولكن عندما خرج سعيد من السجن وجد وضعاً جديداً ينضح بالخيانة: الزوجة خانت ـ الصديق خان ـ الاستاذ وقيمة القيم تلطّخ هو الآخر في الخيانة وحتى الابنة الصغيرة أنكرته وقابله الأتباع بالرياء والنفاق. لقد خرج ليجد «في الجو غباراً خانقاً وحراً لا يطاق وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً»[1] كل شيء تغيَّر إلا هو فقد لبس نفس البدلة التي دخل بها السجن وهي هنا رمز انتمائه الطبقي والايديولوجي.. إن نسمة الحرية التي استشعرها خنقها غبار الخيانة والردّة. بل إنه هو الذي اختنق كالسمك يخرج من الماء.. وكان عليه أنْ يتغيّر هو الآخر وينسجم في التيار حتى يجد مكانه ضمن هذا الحاضر الذي تفوح منه رائحة الخيانة العفنة ويتحكّم فيه «الكلاب».. فهو لم يعد أباً ولا زوجاً ولا صديقاً والجميع يطالبونه بنسيان الماضي وقبول الأمر الواقع.. وهذا التغير لم يحدث في بطانته فحسب بل حدث كذلك في المحيط الاجتماعي والسياسي بالبلاد إذ قامت ثورة في غيابه فحطمت الهياكل الاقطاعية القديمة وضمت إليها الانتهازيين من كل حدب وصوب من متحذلقي الطبقات الاجتماعية الصغرى والمتوسطة. بدءاً بأستاذه «الثوري أيام زمان» ولكن سعيد مهران يرفض الانتهازية السياسية والوصولية ويعتبر أن هذه الثورة لا تهمه وأكبر دليل على ذلك أنه كان مسجوناً عندما قامت وذلك يرمز إلى أنها لم تقم على كاهل «القوى الشعبية» التي يمثّلها، بل قامت في

(1) اللّص والكلاب ص 7.

غيابها عندما كانت مقموعة مسلوبة الحرية. لذلك لا يعتبرها سعيد ثورته بل إنّها ولّدت في نظره شكلاً جديداً من أشكال الظلم الاجتماعي. ولكن رؤوف علوان لم يشاطره هذا الرأي فذهب يفلسف له الانتهازية ويزين طريق الردّة كما فلسف له يوماً السرقة وزين له طريق الثورة. فيقول له: «وها أنت تخرج من السجن لتجد دنيا جديدة (. . .) يجب أن يتغيّر الحال تماماً. هل فكرت في المستقبل»[1] وكل خيانة تهون إلا هذه. «يا للفراغ الذي سيلتهم الدنيا». كما يقول سعيد مهران. انه يدعوه إلى التفكير في المستقبل ونسيان الماضي.. نسيان نبوية وسناء والألفاظ الرنانة عن الثورة والاشتراكية. والحال أن الماضي «لم يترك له مجالاً للتفكير في المستقبل». ومن هنا تبدأ المأساة.. سعيد مهران يرفض هذا الحاضر الذي نعته في شخص رؤوف علوان بقوله: «هذا هو رؤوف علوان الحقيقة العارية. جثة عفنة لا يواريها التراب أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول أمس أو كأول يوم في التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عليش»[2] وبالتالي فان حياته نفسها تفقد معناها في ظل هذا الحاضر وتتحول إلى ضرب من العبث يرفضه رفضاً مسلّحاً متشبثاً بالماضي لانه ببساطة ماضيه. انه يرفض أن ينهدّ هذا البناء الشامخ من القيم الذي اعتبره رؤوف علوان ماضياً يجب تجاوزه بينما يراه هو حاضراً لا ينفصم عن شخصه. فهو يعتبر نفسه امتداداً لافكار هذا الرجل «الضاحك في التلفون». وها قد خانها فبقي ضائعاً بلا أصل، ولا أمل. وعليه أن يقضي على

---

(1) اللّص والكلاب ص ص 41 ـ 43.

(2) نفس المصدر ص 47.

الخيانة حتى يظل الماضي نقياً فيندفع في حركة فوضوية فردية يائسة ليبعث الماضي وينفض عنه غبار الخيانة والردة. ولكنه يبوء بالفشل لأن الزمن خارجه لا يقف ولا يعود إلى الوراء مهما انغلق هو في ماضيه عن طريق الذكريات والحلم والومضة الورائية. ان مأساته تكمن قي تشبثه المطلق بتلك القيم الاصيلة في عالم متدهور فصار بحثه نفسه بحثاً متدهوراً لا جدوى من ورائه. وقد لخّص أزمته هذه في قوله: «هل يمكن أن أمضي في الحياة بلا ماض فأتناسى نبوية وعليش ورؤوف. لو استطعت لكنت أخف وزناً وأضمن للراحة وأبعد عن حبل المشنقة ولكن هيهات أن يطيب العيش الا بتصفية الحساب.. لن أنسى الماضي، لسبب بسيط هو أنه حاضر لا ماض في نفسي»[1] وقد مدت نور أمامه وشيجة ليرتبط عن طريقها بالحاضر. ولكنه رفضها قائلاً: «لم الالحاح على حديث القلوب. اسألي الخائنة واسألي الكلاب واسألي البنت التي أنكرتني»[2] لقد سُلب قلبه، وهو قيمة الحب، أيام كان خلف القضبان.

إنّ هذا الصراع الدائر في نفس سعيد مهران ينتهي بانتصار الحاضر، رغم دناسته، على الماضي «بطهارته»، وبانتصار شِقَّيْ الزمن بماضيه وحاضره على سعيد مهران، لأنه لم يستطع أن يحدث التوازن بينهما. فبدل مواجهة الحاضر بجدلية جديدة يستمدها من دراسة علمية لهذا الواقع الجديد، واجهه بالإنكماش داخل ماضيه يريد أن يجعله حاضراً. فطاش رصاصه وسقط صريعاً

(1) اللّص والكلاب ص 48.
(2) اللّص والكلاب ص 7.

بين فكي الزمن يسندهما القدر: القدر الذي أعمى رصاصه فأصبح لا «يصيب إلا الأبرياء ويعمى عن الاوغاد والسفلة ويترك قلوباً يمزقها الألم ويحرقها الغضب ويعبث بها الجنون فتنسى كل شيء طيب في الحياة حتى ليلة الدخلة ولعب الصبيان في الحارة والحب قبل الفساد ومولد سناء..»[1].

وهذه الفقرة توضح جيداً الدوّامة التي سجن سعيد مهران نفسه داخلها كبغل الطاحونة يدور في دائرة مفرغة ويستهلك ذاته وقوداً لحركته غير المجدية حتى استسلم في النهاية بلا مبالاة. لقد أراد أن يغتال الحاضر (ممثلاً في رؤوف علوان وعليش) ولكن هذا الحاضر قتله دون أن ينبعث الماضي الا في نفسه والرصاصة التي قتلته قتلت معه ذلك الماضي.

إن سعيد مهران هو رمز لقيمة أصيلة في مجتمع متغيّر ومتدهور. ولئن فشل في قلب عجلة الزمن فقد أهدر دمه احتجاجاً على هذا الحاضر الذي فقد فيه كل قيمة أصيلة.. قيمة الابوة والحب والصدق والحرية.

أما في «الطريق» فان الماضي يتخذ شكل القدر المحتوم الذي لا فكاك منه. ينبعث فجأة في حياة صابر فيدمرها. وقد تجسد في صورة كريمة، في حين جسّدت إلهام المستقبل. وكان الحاضر ميداناً لصراعهما. وكانت نفس صابر وكل حياته منطقة تنازع بينهما. ان ماضيه هو ماض ينضح بالدعارة ممثلاً في شخص أمه بسيمة عمران التي «هربت مع رجل من أعماق الطين» فتلوثت.

---

(1) اللّص والكلاب ص 104.

ورضع صابر لبن الدعارة فأقام حياته على ما توفره له أمه من تجارة الاعراض والاجساد وليالي اللذة الجهنمية حتى وقعت في قبضة البوليس وتلطخت بالفضيحة وعار السجن الذي لم تتركه الا لتموت بين يدي ولدها بعد أن أخبرته بحقيقة أصله وحثته على البحث عن والده ليضمن مستقبله: «ستجد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحررك من ذل الحاجة إلى أدنى مخلوق بما سيهيء لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة فتظفر آخر الأمر بالسلام...»[1].

فالأم هي رمز الماضي الدّاعر ويمثّل الأب المستقبل البديل الذي يجب على صابر أن يبحث عنه ليحقق في ظله «الحرية والكرامة والسلام». ولكنه تعوَّد الاتكال على أمه ولم يتحمل مسؤولية نفسه ولو مرة واحدة وها هو الآن مدعو إلى تحملها كاملة في البحث عن أبيه لضمان مستقبله. فهل تراه يوفق؟

عندما دفن صابر أمه ظنّ، وظنّنا معه، أنه دفن ماضيه الدّاعر إلى الابد. وانطلق في البحث يحدوه شوق عارم إلى «الحرية والكرامة والسلام» ولكن القدر ألقى به إلى فندق القاهرة حيث التقى بكريمة.

ومع اقترابه من هذا الفندق بدأ الماضي ينفض عنه غبار القبر: فمظهر الفندق الخارجي يرمز إلى الماضي إذ هو «مبنى قديم ترابي الجدران» وصاحبه نفسه جزء من الماضي إذ هو شيخ «طاعن في السن» وكذلك أثاثه كله يفوح برائحة القدم. وما أن رأى كريمة حتى

(1) الطريق ص 14.

أحس بأن ماضيه بدأ يتحرك في داخله: «إنها توقظ مشاعر نائمة وتنبه ذكريات مدفونة في الضباب» فهي تذكره بفتاة عرفها في الاسكندرية أيام عزه على عهد دولة أمه بسيمة عمران. «وهكذا توثقت علاقات خفية بينه وبين الفندق كأنما جاءه على ميعاد.» لقد دفن بسيمة عمران في الاسكندرية ومعها دفن الماضي فاذا به ينبعث أمامه في القاهرة ممثلاً في امرأة من نار تحمل دعارة أمه ووزن اسمها. وهي جزء لا يتجزأ من حياة الاسكندرية الماضية «وكريمة سماء بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر. ولكنها أيضاً سماء الاسكندرية المحبوبة»[1] حتى اعتقد أول مرة زارته أنه يحتمل أن يستغني عن أبيه. لقد انبعث فيه الماضي بقوة بدأت تحول بينه وبين المستقبل إذ إن كريمة هي التجسيد الفرويدي للأم بسيمة عمران. ومثلما كان صابر خاضعاً لأمه بكل ما تمثله من دعارة وانحطاط فقد «مضت سيطرة كريمة تزحف عليه كالزمن لا مهرب منه (. . .) وبهذه القوة لم تتمكن منه امرأة من قبل ولم تشده بمثل هذه الاغلال»[2].

كريمة بالزمن لا يترك أمامنا مجالاً آخر للتأويل. وكأن نجيب محفوظ قد خشي ألا يهتدي القارىء إلى هذه الحقيقة فقال بتقريرية لا تتماشى ورمزية الرواية: «أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة»[3].

إن تسلط كريمة على صابر هو تسلط دعارة الماضي ولكن صابر حاول أن يتخلص منه بالبحث عن والده. وفي جريدة «أبي الهول»

(1) الطريق ص 87.
(2) الطريق ص 76.
(3) الطريق ص 91.

رمز الألغاز، يتعرّف على إلهام وهي «سماء صافية يجري تحتها الأمان» على النقيض تماماً من كريمة. فاسمها يحمل فكرة العطاء الروحي بينما كريمة عطاء جسدي لا ينضب. وهي تعده «بالحرية والكرامة والسلام» في حين لا تعده كريمة إلا «بالعذاب واللوعة والجريمة». إنها «كأبيه فيما تعده به وفي أنها حلم عسير التحقيق»[1] بينما كريمة هي ماض حلم سهل المنال. فمن يختار إذا خُيِّر؟

لقد ارتسمت أمام صابر طريقان.. طريق الحرية والكرامة والسلام وطريق الجريمة.. طريق إلهام وطريق كريمة.. طريق أبيه سيد سيد الرحيمي وطريق أمه بسيمة عمران.. طريق المستقبل وطريق الماضي. والسؤال الكبير الذي يحيره هو: أي طريق يختار وهو المتوجس دوماً من انبعاث الماضي؟ يقول في نفسه مشيراً إلى إلهام: «ولا يهددها (مثلك) ماض ملوث قد ينقلب في أي لحظة فيصير لها المستقبل الوحيد»[2] وإلهام هي الأخرى تعيش بعيداً عن والدها ولكنها لا تبحث عنه لأنها لا تعول عليه مثلما يعول صابر على والده. فبينما اختار صابر طريق الاتكال على والد مجهول اعتبره طريقاً إلى المستقبل، اختارت إلهام «العمل» طريقاً وحيداً للوصول إلى هذه الغاية المنشودة. تقول لصابر: «اتفق رأينا على أن العمل أهم من الأب وأبقى»[3] ولذلك كانت تلح عليه أن يجد عملاً وتسخّر نفسها لمساعدته، ولكن صابر يستمر في اتكاليته رابطاً كل شيء بوجود والده: العمل والحب والزواج والحرية

---

(1) الطريق ص 91.
(2) الطريق ص 85.
(3) الطريق ص 85.

والكرامة والسلام. وعندما عرضت عليه الزواج فتعلّل بماضيه الملوث أجابته «أنا أحبك أنت ولا دخل للماضي في ذلك»[1]. لقد أرادت أن تقوده على الطريق الموصلة غير أنه لتعاسته أصر على اختيار الطريق المسدودة. طريق كريمة. أرادت أن تقبر فيه الماضي فأبى إلا أن يتشبث به. غير أن هزيمة إلهام لم تتم بسرعة وإنما تواصل الصراع والجذب في نفسه مدة طويلة. كان في النهار ملكاً لإلهام بوضوحها وصفائها. وهو في الليل نهب لكريمة بغموضها ونارها وعذابها. وطال تمزقه بين هذه الثنائية التي تمثل ثنائية الخير والشر في التراجيديات العتيقة. ولكنها هنا أكثر تعقيداً إذ هي ثنائية الخير والشر وهي ثنائية الروح والمادة والنور والظلمة والحياة والموت والماضي والمستقبل. ولذلك أصبح صابر خاضعاً لكابوس مدمّر، فساءت صحته واندفع يغرق فكره في الخمر لينسى. ولكن دون جدوى. فقد تمزق واستحال عليه أن يتوحّد من جديد. في النصف الثاني من الليل ينسى كل شيء ولكن ما أن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناناً إلى إلهام. وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق من السعادة والانس والصفاء ولكن رغبته الغشوم في كريمة لا تموت تغفو إلى حين ولكن لا تموت. جاذبية إلهام لا تخمد ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء. ولشدة وطأة هذه السيطرة فإنه يمقتها أحياناً بقدر ما يعشقها «وكم نادى باطنه إلهام لكي تنقذه ولكنه نداء اليأس»[2] غير أن حظوظ كريمة في هذا الصراع كانت أوفر إذ يسندها ماض ثقيل متجذّر في

(1) الطريق ص 149.
(2) الطريق ص 87.

نفس صابر. فقد التحمت في خياله «بهدير البحر ورائحة الماء المالح واليود وحنين الوطن ومغامرات الليالي المفعمة بالشهوات البهيميّة»[1] إن كريمة تبدو رمزاً صريحاً للغريزة الحيوانية الكامنة في الإنسان والتي تظل دوماً تجذبه إلى تحت... إلى التراب. حائلة بينه وبين الانطلاق والتحرر والسمو. إنها جزءه الأرضي البهيمي الرازح إلى القرار «فهي مثله تغلي في شرايينها دواعي الفطرة والغريزة والعمى والقحة» أما إلهام فهي الجزء الإلهي في الإنسان، لذلك كانت امتداداً لسيد سيد الرحيمي وطريقاً إليه. انها قوة الجذب إلى فوق. قوة التسامي والانطلاق والتحرر «هي نسمة تستقر في ذروة لا يرقى إليها أحد»[2].

والإنسان هو حصيلة هذين الضدين فإذا ما اختل بينهما التوازن لفائدة القوة الاولى انحدر وتدهور وإن كان لفائدة القوة الثانية سما وتحرر. غير أن صابراً بعقليته الاتكالية لا يريد أن يسمو إلى إلهام وإنما بقي ينتظر نزولها إليه مثل كريمة ولذلك كان يحمّلها «مسؤولية ما سيقع»، ولكنها زعزعت أركان العالم الذي بناه لنفسه واطمأن إليه مغطياً تلوثه بالقوة والاعتداء على الفضائل ليجعل ماضيه قاعدة لا استثناء معيباً. وهو ما جعل تمزقه أحدّ، وجرحه وحيرته أعنف.

ولكن الغريزة البهيمية الكامنة فينا هي من القوة بحيث يصعب التخلص منها أو يستحيل بالسلاح الذي اعتمده صابر. فيستسلم وينحدر إلى أحضان الجريمة التي خططتها له كريمة. واستوى عنده

(1) المرجع السابق.
(2) المرجع السابق.

أن يقتل أو يأتي والده.. استوى عنده الماضي بالحاضر بالمستقبل وأصبح يتهرب من ملاقاة إلهام لانها ضميره الكاوي. لقد انتصر الماضي في النهاية بعد أن طوقه بذراعي كريمة وأوحى إليه «أن اقتل» فقتل. سالكاً نفسه في عداد المجرمين.. وتزوج بوثيقة من دم: «ربيبة بلطجي.. جارية سوقية.. زوجة رجل فان.. مدبرة جريمة رهيبة.. خالقة لذات جنونية»[1] وزواجه هذا هو تكريس لارتباطه الأبدي بماضيه.

وإذا عدنا إلى التحليل الفرويدي، فإن زواج «صابر» من كريمة المزمع، يمثل عقدة حب الأم.. لبنة ذلك الماضي وأصله. وقتله العم «خليل أبا النجا» انما هو قتل «الوالده» سيد الرحيمي «رمز المستقبل والحرية والكرامة والسلام». وهو بالتالي ردم للطريق التي رسمتها له إلهام. وهكذا حلت عليه اللعنة التي دمرت «أوديب» من قبله. إن أزمة صابر كما يقول غالي شكري «هي على وجه اليقين كامنة في الفجوة التي لا سبيل إلى ردمها... بين الانتماء إلى الماضي الملوث بالدعارة والجريمة، والانتماء إلى المستقبل المزدان بالحرية والكرامة والسلام»[2].

وما جريمته في جوهرها «إلا احتجاج صارخ على تلك الأيدي الخفية الممتدة من الماضي، الغائرة في الحاضر، تظلل المستقبل بلون الدم.»[3] غير أن قتل صابر لكريمة، رمز هذا الماضي، جاء متأخراً جدّاً، فلم يفده في شيء. وهو ما جعل غالي شكري يؤكد

---

(1) الطريق ص 144.
(2) المنتمي ص 386.
(3) المنتمي ص 392.

بأن «صابراً» في تمزقه الأليم بين الحاضر والماضي والمستقبل هو بطل تراجيدي متكامل السيمات.

أمّا عمر الحمزاوي فإن مأساته مع الزمن تنبع ـ بعكس سابقيه ـ من كرهه للماضي ومحاولة التخلّص منه ونسيانه. وقد تمثل هذا الماضي في شخص عثمان خليل من جهة وابنته بثينة من جهة أخرى. عثمان خليل يرمز إلى ماضيه الثوري الذي خانه وتنكّر له قافزاً إلى أعلى المراتب من الطبقة التي كان يحاربها. وبثينة ترمز إلى ماضيه الفني الذي أنكره هو الآخر مع شيء كثير من الحنين إليه. فالثورة والشعر هما ركيزة هذا الماضي وجوهره. وهو ما أكده بقوله «الشعر هو حياتي وإن تزاوج شطرين ينجب نغمة ترقص لها أجنحة السماوات»[1] ولكن كل هذا قد ولّى ولم يبق منه إلا سوء السمعة كما يقول. لقد أضحى الشعر عنده «ذكرى غبراء كالطقس المنحوس» وعندما يذكّره الطبيب بعثمان خليل «يتجهم وجهه وتلطمه الذكرى بقبضة من حديد» ويعلن: «الحق أني لا أحب الماضي»[2] وهذا هو جوهر مرضه. ولا عجب أن تظهر علاماته مع قرب خروج عثمان خليل من السجن. إذ إن الحمزاوي وهو يتحول من الثورية إلى الانتهازية، احكم غلق الباب على الماضي الذي ألقى به إلى السجن، أي النسيان، حتى لا يعوّقه عن المضي قدماً في طريق الإثراء والتحول، وهو ما حققه بالفعل في غياب هذا الماضي وتناسيه، فكاد يغرق في «مستنقع من المواد الدّهنيّة». ولكن الماضي ظل يومض في نفسه من حين إلى حين

---

(1) الشحّاذ ص 26.
(2) الشحّاذ ص 15.

فيعذبها. إنه سوط الضمير يلهبه أحياناً فيقضّ مضجعه. وكلما ازداد هذا الماضي يقظة في نفسه ازداد هو عذاباً وقلقاً حتى كره كل شيء من حوله يرمز إلى انتهازيته.. العمل والثروة والزوجة التي تقوم رمزاً للبنك والمطبخ وذلك كرد فعل منه لتعذيب الضمير. غير أنه كان يقاوم هذا المرض ويتشبث بحاضره الذي شيده على أنقاض الماضي القابع في السجن. فيعرض نفسه على الطبيب ويزداد كرهاً للماضي وتوجساً منه. ونجيب محفوظ كعادته يسيء الظن بقارئه فيشرح له رموزه بنفسه قائلاً على لسان الحمزاوي «وقريباً سيخرج الماضي من السجن فيتضاعف عذاب الوجود»[1] وهو يقصد عثمان خليل رمز «الثورة والمدينة الفاضلة». أما حكايته مع الشعر فهي لا تختلف عن حكايته مع الثورة وقد قال له عثمان خليل يوماً ألقِ بشعرك في المعركة تظفر بآلاف المستمعين ولكن عندما لم تعد أيام الجهاد نفسها إلا ذكريات محنطة، كفر بالشعر أيضاً وقاوم حبه المتغلغل فيه حتى كره مصطفى مرة لأنه وجه من وجوهه قبل أن ينزعه هو الآخر. ويتضح ذلك من هذا الحوار بينهما:

- «كنت تضيق بي على عهد إيماني الشديد بالفن.

- كنت وقت ذلك أعاني نزعه من نفسي.

- أجل كنت تقاتل حبه الكامن فيك وتهجره بقسوة...»[2]

أمّا السبب الذي أعلنه فهو أنه يريد أن يعيش وأن ينجح رافعاً

---

(1) الشحّاذ ص 43.

(2) الشحّاذ ص 22.

الشعار الانتهازي «ما أجمل أن نتكيف مع مجتمعنا»[1].. والفن والثورة لا يمكّنانه من هذا الحلم فأصبح يتنكّر لهما ملقياً بديوانه الوحيد إلى النسيان. وعندما ذكرته له ابنته أجابها «لم يكن شعراً كان أوهاماً محرقة ومن حسن الحظ أني تركته في الوقت المناسب»[2] ومثلما استيقظ فيه كرهاً، ماضيه الثوري، استيقظ فيه أيضاً ماضيه الشعري الذي مازال يحن إليه حنيناً مكبوتاً معذباً. وذلك عندما عرف أن بثينة شاعرة وأنها قد وجدت في ديوانه بداية الطريق. بل إنها مثله تعشق سر هذا الوجود. ولكنها تجاوزته جامعة بين الفن والعلم إذ كانت متفوقة في دراستها العلمية.

إن هذا التوافق بين كتابة بثينة للشعر وقرب خروج عثمان خليل من السجن ومرض عمر الحمزاوي لم يتم صدفة كما يتبادر، ولكنه مخطط تخطيطاً محكماً ليعطينا صورة كاملة لحقيقة المشكلة. وهي خاصية من خصائص أدب نجيب محفوظ الذي يخاله رمزياً ولكنها في الواقع رمزية مفضوحة.. وكما كره عمر الحمزاوي خروج عثمان خليل من السجن فقد حاول أن يبعد بثينة عن الشعر، ولكنه في النهاية يتركها وشأنها. وعندما سألته: لم لا يعود هو إلى الشعر؟ أجابها «بأن الموهبة قد ماتت إلى الأبد». ذلك انه لا يستطيع أن يوفق بين الشعر وبين مشاغله الجديدة «ما للشعر وهذا الطول والعرض والتفكير الدائم في القضايا وبناء العمارات والطعام الدسم لحد المرض.»[3] وعندما رأى أن هذا الماضي يوشك أن

(1) الشحّاذ ص 32.
(2) الشحّاذ ص 42.
(3) الشحّاذ ص 44.

ينبعث حياً بين يديه فيخجل انتهازيته وتحوّله، أخذ يفكر في الهروب منه ومن حاضره أيضاً لأنه أصبح هو الآخر يمثل عنده ذنباً يجب أن يكفر عنه. يقول في نفسه: «ما أشد استجابة نفسك لـ «تهرب» كأنها مفتاح سحري يلقى إليك في جب»[1] لقد بدأ يفكر في الهروب من كل ما يربطه بطبقته الجديدة من عمل وأسرة. إذ إن العائلة هي إحدى المقدسات البورجوازية وعمل المحاماة هو عمل بورجوازي يكسب صاحبه ثروة ومكانة. وقد تجسدت العائلة والثروة في زوجته «برميلية الجسم» و «رمز الجنس والمال والنجاح»[2]. لذلك أصبح يحس نحوها ببرود تحوَّل إلى نفور فقطيعة.

إن الزوجة والعمل هما شيء واحد في نظره «والداء الذي زهّده في العمل هو الذي زهّده في زينب»[3] بل إنها المعادل الموضوعي لكل روابطه الطبقية الجديدة. وبالتالي لمرضه. «فهي المال والنجاح والثراء وأخيراً المرض»[4]. وقد اقترن تداويه من هذا المرض بابتعاده عنها وكرهه للعمل وتبديده للثروة فكان يصرف بلا حساب «وكأنّه يتخلص من ورم مالي أليم»[5].

فعمر الحمزاوي رغم السنين الطويلة، لم يستطع قتل الماضي الكامن في داخله. وباشتداد أزمته المرضية «انبعثت في نفسه أشواق غامضة إلى الكتب القديمة التي هجرها منذ عشرين

(1) الشحّاذ ص 49.
(2) الشحّاذ ص 54.
(3) المرجع السابق.
(4) الشحّاذ ص 56.
(5) الشحّاذ ص 87.

سنة»[1]. ولكنّه ظل يقاوم هذه الاشواق ويهرب منها، وحتّى عندما أراد أن يعاود كتابة الشعر وجد نفسه عاجزاً فمزق ما كتب. كما هجر البيت والزوجة والأولاد. غير أن ذلك لم ينجه من المواجهة التي طالما خافها وكرهها، وهي مواجهته مع عثمان خليل. فها قد خرج الماضي من سجنه وعلى الحاضر أن يختفي وأن يهرب خجلاً. . وهو ما فعله الحمزاوي بعيد خروج عثمان خليل من السجن. فقرر الهروب النهائي من الدنيا بأكملها والاعتكاف الصوفي بعيداً عن الناس والعمران. إن الحاضر لم يصمد أمام الماضي الذي تجمَّعت أطرافه بزواج عثمان خليل، رمز الثورة، من بثينة، رمز العلم والشعر، لتحمل منه جنيناً هو حصيلة ما في نفس الحمزاوي من عناصر إيجابية هي الثورة والعلم والفن. (كما تمخّض المجتمع البورجوازي عن الطبقة العاملة الثورية.) وهي التعادلية التي يبشر بها نجيب محفوظ في العديد من رواياته. وبهذا الجنين أدى الماضي مهمته وعاد يقبع خلف القضبان، فألقي القبض على عثمان خليل من جديد، كما شفي الحمزاوي من مرضه وعاد إلى الدنيا ثانية. لقد خرج من الدنيا عندما دخلها عثمان خليل وعاد إليها عندما خرج منها هذا الأخير. ولكن بعد أن أصبح ينتظر حفيداً، أبوه هو هذا الماضي الثوري الحبيس.

فالجنين هو رمز المستقبل الذي يعود به عمر الحمزاوي إلى الدنيا والذي تمخّضت عنه أزمته باعتباره ممثّلاً لطبقة اجتماعية معينة قادت تحولاً تاريخياً انتقالياً. وهو الوريث الذي انتظرنا أن يتابعه نجيب محفوظ في مرحلة أخرى ولكنه حتى الآن لم يفعل إذ

---

(1) الشحاذ ص 62.

وقف بأدبه عند جيل الهزيمة والتأزم. ولم يتابع جيل «الثورة» وربّما يعود ذلك إلى أنّ هذا الجيل ما زال في الواقع العربي جيلاً جنينياً[(*)(1)].

ج ـ البطل الوجودي:

من أهم المقولات الوجودية:

ـ إن الإنسان قد ألقي به في هذا العالم وحيداً غريباً بلا نصير ولا معين.

ـ إن الآخرين يمثلون جحيماً يعوقنا عن تحقيق وجودنا.

ـ إن الإنسان مسؤول إذ يتحمل عبء حريته التي هي أساس وجوده.

ـ إن هذا الوجود هو ضرب من العبث وعلى الإنسان أن يجعل له معنى. أو بعبارة أخرى عليه أن يحقق وجوده بأن يحوله من الكينونة إلى الوجود.

ومهما برّأ بعض النقاد نجيب محفوظ من التأثر بالوجودية فإن رواياته التي ندرسها تؤكد أنه تأثّر إلى حد بعيد بهذه المقولات الوجودية الفرنسية وبآراء «ألبير كاموس» على وجه الخصوص في إلحاحه على فكرة العبث. كما رأينا تأثره بآرائه حول البطل المتمرد

---

(1)(*)تبدو هذه الملاحظة إرهاصاً بالموقف المتخاذل الذي اتخذه نجيب محفوظ مؤخراً من القضية العربية الاسرائيلية ومساندته نظام السادات رغم تعسفه على العشرات من زملائه المثقفين المصريين. وهو تخاذل ليس بغريب عن الحيرة الايديولوجية التي ميزت فكر نجيب محفوظ، ومفهومه المغلوط المتشائم للثورة كما نلمس خاصة في «اللّص والكلاب» و«الشحّاذ».

ولو بصورة اتفاقية. والواقع أنّ التأزّم والتفرّد والغربة التي رأينا عليها أبطال نجيب محفوظ ترشّحهم لأن يكونوا أبطالاً وجوديين.

إن خروج سعيد مهران من السجن هو رمز لدخوله إلى الحياة أو بعبارة أصح إلى الوجود. فالسجن الذي خرج منه هو بطن أمه والبدلة الزرقاء التي وجدها في انتظاره هي وضعه الاجتماعي الذي كان ينتظره ولا اختيار له في ذلك، تماماً مثل صابر الرحيمي، وهذا أول وجه من وجوه العبث. «لقد فتح عينيه فوجد الدنيا حمراء ولا شيء فيها ولا معنى لها»[1] ومنذ ولوجه هذه الدنيا الحمراء يُلقى به وحيداً بلا نصير ولا معين. وحده مع الحرية: «أمامي ليلة طويلة مع الحرية. وحدي مع الحرية»[2] وهذه الليلة الطويلة هي حياته كلها، المليئة بالظلام والحيرة والتمزق.. هذه الحياة التي ما أن تنفسها مع نسمة الحرية حتى امتلأ الجو «بغبار خانق وحرٌ لا يطاق» وأثقلت الطرقات بالشمس. وقد تعلل «مارسْو» غريب «كاموس» بالشمس التي تثقل الجو لمّا ارتكب جريمته.

ومن هذه الوجهة فإن مأساة سعيد مهران هي مأساة وجوده وهي مأساته مع الحرية. وانفصام صابر عن أمّه بموتها هو الآخر رمز لولادته الوجودية. وهو الذي ما عرف المسؤولية أبداً. لقد كان كائناً قبل موتها ثم بدأ يحقق وجوده بعد انفصاله عنها. فوجد نفسه في نفس العالم الذي كان يحيط بسعيد مهران. وقد ركزت هذه الرواية على مفهوم تفرد الإنسان في الكون وحده مع الحرية

(1) اللّص والكلاب ص 83.
(2) اللّص والكلاب ص 32.

بلا معين ولا نصير. وقد أعاد فيها نجيب محفوظ رأي الوجودية الفرنسية من أن الله قد ألقى بالإنسان في هذا الكون ثم أهمله ولذلك لم يعد في حاجة إليه، وعليه أن يحقق وجوده بمجهوده الخاص. وقد رمز نجيب محفوظ إلى الله بالأب المجهول سيد سيد الرحيمي الذي جمع فيه بين مفهوم الأب العادي ومفهوم ميتافيزيقي أعمق بعث فيه ذكرى «الجبلاوي» الذي كان قد مات في «أولاد حارتنا» وترك تضرعات أبنائه في الحارة بلا جواب، عندما كانوا يتوجهون إلى مسكنه: «أين أنت يا جبلاوي. . ؟»

وها أن أحد أبنائه شد الرّحال للبحث عنه، وكانت مشكلته: أي طريق يسلك؟ وهو عنوان الرواية. ونفهم هذا البعد الميتافيزيقي بسهولة عندما نعلم أن الرحيمي كان يتجول بين القارات مثلما يجول الإنسان بيده فوق الخوان. ولا عمل له إلا «الخلق» ممثلاً في ممارسة الحب مع جميع النساء من مختلف الاشكال والالوان والطبقات. وفي هذا العدد الهائل من أبنائه المنتشرين في جميع أركان المعمورة. وهو وحيد واحد لا أخ له ولا أخت. ثم إنه رغم طول عمره ما يزال يتمتع بشباب وجمال عجيبين ويتصرف في ثروة لا حد لها. ومن هنا نستخلص أنه يتمتع بصفات أساسية من صفات الله هي: الوحدانية. الخلق. الغنى. الجمال. الخلود. القدرة. . . ونزداد تأكداً من ذلك عندما نقرأ هذه الجملة «لم تكذّب أمه (صابر) حين قالت إنّه صورة منه ولكنه كما يكون القمر على الورق صورة من القمر في كبد السماء»[1].

---

(1) الطريق ص 17.

فالإنسان صورة دنيوية من خالقه: أوَليسَ هو خليفته على الأرض؟ لذلك يبحث صابر عن هذا الوالد ليحقق في كنفه وجوده المتمثل «في الحرية والكرامة والسلام» رابطاً به كل شيء: الحب والعمل والاستقرار والزواج. ولكن الله يهمل عبده الإنسان ولا يهرع لمساعدته. فقد ألقى به وحيداً يشق طريقه وسط الظلام ولا بصيص من نور يضيء له السبيل، بل إن هذا الإله قد أعلن تبرُّأه منه حين قال الرحيمي في المنام لصابر: «أبعد عني لا ترني وجهك. . . ولا شأن لي بك. إذهب»[1] ولعل صيغة الأمر هذه «إذهب» هي تسليم مطلق للمسؤولية وتكليف بالحرية. ولكن صابراً لا ييأس من إثبات بنوته لهذا الاب الغائب وطلب معونته حتى يستطيع أن يمضي في الحياة معتبراً أنه «بغير والده لا يصلح لشيء». وكأن موقف الله من الإنسان هو موقف انتقامي لأن هذا الأخير قد أعلن موته ونصّب نفسه إلهاً مكانه كما فعل على لسان «نيتشه». يقول الرحيمي لابنه في الحلم «أمك تظن أنها قتلتني وفي الحقيقة أنا الذي قتلتها»[2] ورغم حاجة ابنه الشديدة إليه إذ يقول «لا شهادة لي ولا علم ولا خبرة ولا عمل ولذلك فلا أمل لي إلا في العثور على أبي.»[3] رغم هذه الحاجة فإنه يصر على الاختفاء معلناً بذلك القطيعة التامة مع الإنسان مكرساً غربته في الكون.

ونجيب محفوظ في هذه الروايات يعرض طريق الدين في صورة اللاطريق. فنرى أن سعيد مهران يهرع إلى بيت الجنيدي في

(1) الطريق ص 29.
(2) الطريق ص 84.
(3) الطريق ص 122.

لحظات اليأس والخيبة ولكنه سرعان ما يرفض دعوته له بأن يتوضأ ويقرأ. فيقول له «وداعاً يا مولاي». وذلك أن الشيخ الجنيدي عاجز كل العجز عن نصرَة سعيد مهران فيسلمه لنفسه وحيداً مع الحرية والمسؤولية مثلما فعل سيد سيد الرحيمي مع صابر. يقول سعيد للشيخ «هل في وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذني؟» فيجيبه الشيخ: «أنت تنقذ نفسك إن شئت»[1] وهو قول شبيه بما استخلصه صابر من تجربته القاسية من أنه «لا جدوى من الاعتماد على الغير»[2] كما خرج الحمزاوي من محنته وتصوفه بحقيقة بسيطة هي أن طريقه لا يمكن أن تكون إلا في هذه الدنيا التي هجرها والتي هتفت به «إن تكن تحبني حقاً فلم هجرتني».

وهكذا يواجه صابر مسؤوليته وحيداً. أكبر مسؤولية وأخطرها هي الحرية. يقول الطبيب للحمزاوي مترجماً المفهوم الوجودي للحرية: «من الآن فصاعداً (بداية الزمن الوجودي) أنت (أي الإنسان) الطبيب (تخلَّ عن فكرة الله) فأنت حر. والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق»[3].

إنه حر من كل قيد عائلي. حر من كل رابط. وعليه أن يتصرف وأن يختار طريقه. وقد قدمت له إلهام معالم الطريق الحقيقية لتحقيق وجوده وإعطاء الحياة معناها الاصيل بالاعتماد على «العمل» وحده وعدم الاتكال على الغير. ولكن صابراً في لحظة يأس اختار طريقاً أخرى لتحقيق هذا الوجود وهي طريق تمر

---

(1) اللص والكلاب ص 123.
(2) الطريق ص 185.
(3) الشحاذ ص 25.

بالقتل والجريمة وهو ما يطرح أمامنا المقولة الثانية المذكورة أعلاه من مقولات الوجودية. أي صراع الفرد مع الجماعة الذين نعتهم سارتر بالجحيم. فهم يعوقونه ويحدون من حريته ويحاصرونه. فيكون الاصطدام معهم حتمياً. عندما اختار صابر كريمة طريقاً إلى تحقيق وجوده اصطدم بعم خليل أبي النجا.. وكان عليه أن يقتله فقتله. غير أن فكرة الحصار هذه تظهر بيّنةً في «اللّص والكلاب» حيث وجد سعيد «نفسه مطوقاً من جميع الجهات»[1]. الجميع ضده وهو واحد في مواجهتهم. وكل شيء في الرواية يوحي بهذا الحصار: السجن.. الشمس الثقيلة.. وعجلات الترام المكركرة كالسب والحواري التي تحاك فيها المؤامرات.. والنقرة المستقرة في الطوار كالمكيدة.. ومسكن نور المطل على القرافة والذي كتب على سعيد أن ينغلق داخله.. والظلام الذي غمر حياته.. والبوليس الذي يطارده.. ومبنى الجريدة الذي يشبه القلعة.. والمدينة التي تتربص به. كل شيء حوله يشارك في خلق هذا الجحيم الذي تحدث عنه سارتر، ويمنعه من تحقيق وجوده وإعطاء حياته معناها. أراد استرجاع ابنته، وهي أحد المعاني الاصيلة في حياته، فمنعه الآخرون وأصبح مطارداً، «بل هو مطارد منذ علم بالافراج عنه». أي منذ ولادته الوجودية وهو يشعر بهذا الحصار الجحيم، وبالتالي كان الصراع بينه وبين الآخرين حتمياً فرفع مسدسه يفك به الحصار ويترصد «الكلاب» الذين أقاموه من حوله.

ولكن عمر الحمزاوي لم يتبع نفس الطريقة الدامية في فك الحصار المتمثل خاصة في الروابط الزوجية والعائلية والمهنية وكل

---

(1) اللّص والكلاب ص 10.

روابطه البورجوازية التي تمثلت في تلك الأورام الدهنية التي أراد أن يتخلص منها باعتبارها روتيناً وعادة خانقة وتكراراً قاتلاً. وإنما فضّل الهروب منها بدل المواجهة، فترك البيت والعمل وأدار وجهه وجهة أخرى بدأت بالجنس وانتهت بالتصوّف.

غير أن القدر الذي أعمى رصاص سعيد مهران وألقى بصابر الرحيمي إلى السجن وكذلك الفشل الذي منيت به تجارب عمر الحمزاوي إلى جانب العناصر المذكورة سابقاً تجعل من هذا الوجود ضرباً من العبث. وهي إحدى المقولات الوجودية التي أشرنا إليها أعلاه والتي عالجها وقنّنها «ألبير كاموس» في كتابيه «اسطورة سوزيف» و «الغريب».

«فاللّص والكلاب» على الخصوص، هي «الغريب» في الأدب العربي. وهي رواية من روايات العبث حتى وان لم تبلغ من التجريد واللامعقول ما بلغته كتابات «بيكات» مثلاً. ورغم أن عبارة عبث لم تتكرر فيها إلا 12 مرة بينما ذكرت 21 مرة في الشحّاذ و11 مرة في الطريق فإن كل شيء فيها ينطق بالعبث.

وقد أكد «كاليقولا» و «مارسو» بما فيه الكفاية أن العالم عبث. ويعرّف كاموس العبث في كتابه أسطورة سوزيف «بأنه كثافة هذا العالم وغرابته. وهو الخطيئة بدون إله. ولا يمكن أن يكون العبث خارج الفكر الإنساني أو خارج هذا العالم. ولذلك فإن العبث ينتهي بالموت. إن مفهوم العبث هو مفهوم أساسي.»[1] ويقول في موضع آخر: «إن الكون عبث... إن الكون غير معقول وهو كل

(1) Lebesque Morvan, *Camus par lui-même*, Editions du Seuil (écrivains de toujours), P60.

ما نستطيع قوله. ولكن ما هو عبث، هو هذه المواجهة بين هذه اللامعقولية وبين الرغبة العنيفة في الوضوح التي يتردد هتافها في أعماق الإنسان. وانطلاقاً من لحظة التعرف على العبث فإنه يصبح عاطفة هي أشد العواطف جميعاً تمزيقاً»[1] إن العبث ينشأ من اللامعقولية ومن صمم الكون وصمته من حول الإنسان، ومن هذه الوحدة القاتلة والغربة التي يحس بها. وكأني بنجيب محفوظ قد ترجم هذه الآراء النظرية في أحداث روائية فكانت «اللّص والكلاب» و «الطريق» و «الشحّاذ». وقد رأينا السمات الوجودية التي يتّسم بها أبطال هذه الروايات وهي سمات جعلت شعورهم بالعبث يطبق عليهم فيحول الحياة إلى ظلام ممتد. فهم جميعاً غرباء. وفي ذلك يقول سعيد مهران «ومأساتي الحقيقية انني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير. ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أي حال»[2].

وقد كان صابر الرحيمي غريباً في القاهرة فيقول لإلهام «لا شك أني أبدو ثقيلاً ولكن هكذا يبدو الغريب»[3]. أما عمر الحمزاوي فقد أصبح غريباً بين أهله. غريب الاطوار. غريب التفكير، غريب التصرف إلى حد الجنون وكل ما هو عادي ومألوف يضجره إلى حد المرض، فكان يشعر «في كل لحظة بأن صلة تتمزق محدثة صوتاً مزعجاً»[4] ولا يعجبه إلا كلام رجل مجنون كان يقابله على

(1) Ibid.

(2) اللّص والكلاب ص 139.

(3) الطريق ص 42.

(4) الشحّاذ ص 34.

الشاطىء. بل وأصبح يتمنى «أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطىء وأن يرتكب السائرون على الكورنيش حماقات لا يمكن تخيّلها وأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب وأن تتحطم الصور القديمة إلى الأبد فيخفق القلب في الدماغ وتراقص الزواحف العصافير»[1].

وهذه الغربة تزيد في عمق الهوة الفاصلة بين البطل الوجودي والعالم من حوله. خصوصاً عندما تواجه الطبيعة هذا البطل بالصمم والصمت فيقول عمر الحمزاوي عندما اشتد به «إرهاق الصمت». . «وما معنى أن ندعو سر الوجود من الصمت إلى الصمت»[2] ونقرأ في «اللّص والكلاب» عندما سقط سعيد مهران قتيلاً: «وتغلغل الصمت في الدنيا جميعاً. وحلت بالعالم حال من الغرابة المذهلة»[3].

لقد تحوّل العبث إلى عاطفة ممزقة كما قال «ألبير كاموس» فهتف صابر ناقماً على والده «بينما يلهو هو فوق الكرة أنزوي أنا في السجن منتظراً حبل المشنقة.»[4] وبلغ شعوره ذروته عندما أتته إلهام برأس مال ليتدبر به أمره بعد أن قتل بحثاً عن المال، فيقول لنفسه بمرارة وتمزق: «رأس مال بلا سرقة ولا جريمة ومعه الحب الحقيقي. إذن رد الحياة إلى عم خليل واستيقظ من الكابوس. وتأوه بلا صوت»[5] غير أن أكثر الجميع شعوراً

(1) الشحّاذ ص 48.
(2) الشحّاذ ص 44.
(3) اللّص ص 175.
(4) الطريق ص 180.
(5) الطريق ص 147.

بالعبث هو سعيد مهران فكان صراعه وتمرده الدامي يهدفان أساساً إلى القضاء على العبث إذ استوى عنده قتل الخونة بقتل العبث والرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت ذاته العبث.

إن الرواية بأكملها احتجاج دامٍ على هذا العبث الذي يكتنف وجودنا. كل فعل يقوم به سعيد مهران يكون عبثاً لا معنى له ولا يمكن أن يعقل. قتل شعبان حسين عبثاً وقتل خادم رؤوف علوان عبثاً. وكلما أراد أن يقضي على العبث أي على هذا اللغز كشف لغزاً جديداً. فكان يقول: «ما أعبث الحياة إن قتلت غداً جزاء قتل رجل لم أعرفه..»[1]. وفعلاً فقد قالت حياته في النهاية «كلمتها بأنها عبث». ولم يتحقق أمله الذي عبَّر عنه بقوله: «لكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك (رؤوف علوان)»[2] وحتى طمعه في «أن يموت موتاً له معنى» قد أصيب بالخيبة ومات بين القبور والكلاب مستسلماً بلا مبالاة تذكرنا بلا مبالاة «مارسو» الغريب أمام حكم الاعدام. إن مأساة الإنسان أنه يعلم أن حياته عبث وأن الموت يترقبه: «أن نتشبث بالحياة ونحن نعلم أن الله سيأخذها»[3] ومع ذلك يظل «يدق الجدار الأصم[4] في كل موضع» ولكن بدون جدوى. ان هذا العالم لغز وإذ يستحيل حل اللغز يتحول إلى عبث لا طائل منه. وقد ترددت

(1) اللّص والكلاب ص 125.
(2) اللّص والكلاب ص 125.
(3) الشحّاذ ص 66.
(4) يذكرنا بحائط سارتر.

كلمة «الغز» و «الظلام» و «العبث» و «اللامعقول» كالايقاع في الروايات الثلاث وخاصّة في «اللّص» وفي «الشحّاذ». واذا كان «ألبير كاموس» قد قدم الانتحار حلاً من الحلول وجعل الموت كما رأينا، نهاية للعبث، فقد اختار صابر وسعيد مهران هذا الحل أيضاً. ورفضا ما سواه. وخاصة الحل المتمثل في «العمل» الذي عرضه عليهما رؤوف علوان وإلهام. ولكن عمر الحمزاوي يقبل به في النهاية ليجعل منه معنى لحياته وليحل اللغز الذي مات دونه أسلافه في الروايتين الأخريين. فعندما طلب أن يكشف له سر الوجود عن نفسه أراه: «جموعاً تعكف على الارض تحرثها وتزرعها وقوافل تسير محملة بالبضائع (...) وجبهة عالية يرتسم التفكير في اخاديدها وصاحبها منكب على أوراق يخط صفحاتها ارقاماً لا نهاية لها»[1].

ثم أراه عائلته وذلك التزاوج الغريب بين ابنه سمير وصديقه عثمان خليل ثم هتف به: «إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني».

ولكنه قبل أن يهتدي إلى هذا الحل جرب مثل صابر وسعيد مهران حلاً آخر هو الجنس. والجنس له دلالات عديدة أهمها انه تعبير عن الالتحام بالطبيعة، ونلمس ذلك على الخصوص عند «سان جان بارس» الذي تمتزج المرأة لديه بالبحر، خاصة في ديوانه «الفلك الضيقة». ونجد صدى هذه النظرة في «الشحّاذ» حيث يقول نجيب محفوظ: «وتنتشر في الجو رائحة آدمية عميقة

(1) الشحّاذ ص 180.

الاثر في الحواس مذابة في رائحة البحر المتحدية تحت شمس تخلت عن بطشها.»[1] وهو أصل لكل التوترات لدى الادباء الفرويديين. . كما انه تعبير عن «نشوة الخلق المفقودة» وتحقيق للذات. بل هو كوة يطل منها الإنسان عبر الجدار السميك الذي يفصله عن الحياة والذي يسمى الموت.

وقد رأينا أن الموت هو نهاية العبث وأبطال نجيب محفوظ لا يهربون منه رغم خوفهم الشديد وإنما يواجهونه باعتباره طريقاً إلى الحياة والوجود، إنه في نظرهم، وكما يقول عمر الحمزاوي، «الوجه الآخر للحياة». ولذلك نراهم يقتلون ليحيوا حياة بريئة من العبث. ان القتل وسيلة للحياة والوجود. وهو ما يراه «كاموس» على لسان كاليقولا: «لكي أشعر بالتحرر أتمنى أحياناً قتل من أحب ولكي أكون منطقياً يجب أن أقتل. .»[2] ومن هذا المنظور فإن الموت والجنس والحياة هي مترادفات. ولئن كانت تجربة الجنس حاضرة في «اللّص والكلاب» عن طريق «نور» ومقترنة بالقتل في «الطريق» عن طريق «كريمة»، فانها في «الشحّاذ» تمثل عنصراً أساسياً، وأحد أعمدة الرواية مما يذكرنا بروايات «سارتر» وبرواية «السّأم» «لمورافيا» بشكل خاص، حيث قطع البطل كل صلاته البورجوازية والعائلية وراح يحقق وجوده ويحل اللغز عن طريق الجنس. وهذا الجو الايطالي الفرنسي حاضر في الرواية عن طريق المغنية «مارغريت» ومرقص «باريس الجديدة» ومرقص «كابري» الايطالي الاسم.

---

(1) الشحّاذ ص 28.

(2) Lebesque Morvan *Camus par lui-même*, op.cit., P57.

ويرى صبري حافظ «ان الجنس هو عند عمر الحمزاوي انعكاس ومحصلة لكافة الروافد التي تشكل مأساته ومحاولته لاجتيازها في الآن نفسه. .» وذلك عندما اعتقد أن النشوة أي نشوة الخلق هي علاجه الوحيد. وقد تحققت لديه هذه النشوة لفترة عن طريق الجنس فكان يقول: «كلما رأيت أنثى خيل إلي انني أرى الحياة على قدمين».

ولنستمع إليه يحدثنا عن هذه النشوة التي اكتشفها عن طريق الجنس فيقول: «ما أكثف الظلمة حولنا. تكاثفي حتى ينسانا العالم (. .) آن للقلب وحده أن يرى النشوة كنجم متوهج وها هي تدب في الأعماق كضياء الفجر. ولعل نفسك أعرضت عن كل شيء ظمأ للحب (. . .) توقاً لنشوة الخلق. .»[1] وقريباً من هذا رأي «ألبير كاموس» في الحب إذ يقول: «أفهم هنا ما يسمى بالمجد انه الحق في أن تحب بغير قياس. ولا يوجد في هذا العالم إلا حب واحد. أن تحضن جسم امرأة هو أيضاً احتضان لهذه الفرحة الغريبة التي تنزل من السماء نحو البحر»[2] ولذلك هجر الحمزاوي زوجته التي أفقدته بحكم العادة هذه النشوة وانتقل ليعيش مع الراقصة وردة في جو شرقي يذكر بألف ليلة وليلة. . وقد تحركت في نفسه فعلاً نشوة الخلق فعاد يحاول كتابة الشعر. . ولكنه سرعان ما ملَّ وردة فانتقل إلى غيرها. وتوالت تجارب الجنس ليدرك في النهاية أن «اللحظة الالهية لا تجود بنفسها أكثر من ثانية واحدة» عن طريق الجنس فاتجه إلى الكون الاصم ينشد معرفة سره. ولا بد من الاشارة في هذا الباب

---

(1) الشحّاذ ص 71.

(2) Camus par lui-même , P28.

إلى ما يكنه نجيب محفوظ من عطف واحترام للمومسات. فالمومس لا تكاد تخلو منها رواية من رواياته. إنها أحد أشخاصه الأليفين. وهي دوماً بعكس الفكرة الشائعة عنها، رقيقة خيّرة وشريفة. بل انه يقدمها أشرف من النساء اللاتي نظن أنهن شريفات. ففي حين تفرض علينا المومس احترامها تدعونا الشريفات إلى احتقارهن والاستخفاف بهن. فنحن لا يسعنا إلا أن نعجب بشخصية وردة ونقدر فيها اخلاصها ومحبتها وخاصة إنسانيتها، إذ كثيراً ما حاولت تنبيه عشيقها إلى واجباته الزوجية والعائلية. ولكن الشخصية التي تحتل مكانة خاصة فهي ولا شك شخصية «نور» هذه المرأة التعيسة المخلصة في حبها لسعيد مهران رغم خيانة الجميع. لقد كانت له جنة كما يقول وسط جحيم الرصاص والكلاب. انها اكثر شخصيات الرواية قرباً إلى قلب القارىء الذي لا بد من أن يشعر بما شعر به سعيد مهران من حزن وألم لِما قد يكون أصابها «. . . ولكن هل تهتز شعرة في الوجود لضياعها. . كلا. حتى نظرة الرثاء غير المجدية لن تحظى بها. . امرأة بلا نصير في خضم من الامواج اللامبالية أو المعادية»[1].

أخيراً أدرك سعيد مهران أنها كانت جزءاً لا يتجزأ من حياته. وبغيابها انطفأ النور من هذه الحياة وكانت النهاية. ولذلك يهتف بها: «أحبك يا نور بكل قلبي أحبك. وأضعاف ما أعطيتني من حب. سأدفن في صدرك ضياعي وخيانة الاوغاد وجفول ابنتي»[2] ولكن فات الأوان وامتد الظلام إلى الابد. لتكتمل المأساة ويطبق العبث

(1) اللّص والكلاب ص 158.
(2) اللّص والكلاب ص 166.

على الكون. إنّ مأساة البطل الوجودي لدى نجيب محفوظ قد لخصها في تلك اللوحة التي تمثل طفلاً يركب «جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق.. وفي عينيه شبه بسمة غامضة. وها هو الأفق ينطبق على الأرض من أي موقف ترصده. فيا له من سجن لا نهائي»[1]. مأساة الإنسان أنه طفل يواجه السجن المطبق من حوله بوسائل عاجزة وهو يظن أنه يركب جواداً حقيقياً. إن عمر الحمزاوي العملاق ليس سوى هذا الطفل. وكل ما فعله كإنسان لا يعدو تلك الأهرام الرّمليّة التي كانت تبنيها ابنته جميلة على الشاطىء فتحطمها الامواج.

وهكذا تكتمل سيمات بطل نجيب محفوظ كبطل تراجيدي متكامل. رغم أنه يقدمه إلينا في ثوب شخصية درامية تبريراً لواقعية الاحداث. فسعيد مهران يبدو لنا للوهلة الاولى رجلاً خانته زوجته وأنكرته ابنته وأصدقاؤه فأضمر في نفسه الانتقام منهم وهي حادثة تقع كل يوم. وقتل صابر لزوج عشيقته من أجل المال والحب ثم قتل هذه العشيقة غيرة وانتقاماً. وهجر عمر الحمزاوي لزوجته واندفاعه بين احضان النساء، هي احداث عادية نطالع امثالها في «صدى المحاكم» دون أن تترك فينا ما تركته هذه الروايات من أثر، ذلك أن قيمة هؤلاء الابطال الحقيقيّة تكمن في جوهرهم المأساوي الذي يلخّص مأساة كل انسان. ولذلك قال نجيب محفوظ في «الشحّاذ»: «ولا شيء يدل على وطن من الاوطان...» فهي قصة الإنسان في الوجود. ولكن رغم هذا البعد الإنساني المطلق فإن أبطال نجيب محفوظ يحملون الجنسية المصرية وبالتالي يتحركون في إطار مكاني وزماني معيّن لا بد من دراسته باعتباره عنصراً من عناصر البناء الروائي.

---

(1) الشحّاذ ص 3.

III ـ المكان في روايات نجيب محفوظ الذهنية

رغم أن عدداً كبيراً من أشخاص محفوظ هم من أصل ريفي أمثال رؤوف علوان ونور وعثمان خليل وعمر الحمزاوي، فان الاحداث تدور كلها في المدينة باستثناء الاحداث التي وقعت في نهاية «الشحّاذ» وهذه المدينة هي القاهرة مع ظهور وجيز لمدينة الاسكندرية في «الشحّاذ» و «الطريق». وهي ظاهرة ثابتة في أدب نجيب محفوظ الذي يعتبر بحق أديب القاهرة أو مؤرخها الفني.

غير أن المكان في روايات محفوظ الذهنية ليس مجرد اطار للاحداث والشخصيات وانما هو عنصر حي فاعل في هذه الاحداث وفي هذه الشخصيات: ان المكان في هذه الروايات حدث وجزء من الشخصية المحورية كباقي الشخصيات. ولعل المكان المهيمن في هذه الروايات هو السجن. وقد سبق أن رأينا رمزية السجن كنقيض للوجود، وبما أن جوهر الوجود هو الحرية فهو نقيض للحرية. وقد رأينا أن الازمة التي عالجها محفوظ هي أزمة الحرية. يقول غالي شكري: «ان مأساة سعيد مهران هي في الواقع مظهر لازمة الحرية في البلاد بأكملها..».

ومن هنا يتخذ السجن مدلوله الحقيقي ويتحول إلى كابوس يجثم على صدر سعيد مهران وصابر الرحيمي وعمر الحمزاوي وعثمان خليل. ولذلك ايضاً كانت الاحداث تنطلق من السجن وتعود إليه لتنغلق الدائرة وتعلن الحياة انها عبث. وقد ذكرت لفظة سجن 47 مرة في «اللّص والكلاب» و20 مرة في «الطريق» و27 مرة في «الشحّاذ» وهي بذلك تتردد كإيقاع الكورس في المآسي الاغريقية.

- في «اللّص والكلاب» تبدأ الاحداث بخروج سعيد من السجن وتنتهي بمحاولة إعادته إليه ثانية واستشهاده. وهو نوع آخر من السجون هو سجن الموت الابدي. وتبدأ «الطريق» بخروج بسيمة عمران من السجن وتنتهي بدخول ابنها صابر إليه. وكذلك «الشحّاذ» فانها تبدأ مع اقتراب خروج عثمان خليل من السجن وتنتهي بإعادته إليه. إن جوهر هذه الروايات جميعاً أنها رحلة من السجن إلى السجن وكأنه قدر محتوم لا فكاك منه. وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه من انغلاق تشاؤمي يسم روايات هذه المرحلة. انها في المستوى الميتافيزيقي الوجودي لكلمة «سجن»، «رحلة من العدم إلى العدم أو من الصمت إلى الصمت» كما يقول عمر الحمزاوي وهي في المستوى السياسي للكلمة، رحلة المواجهة بين الحرية واللاحرية، أو بعبارة أخرى هي قصة النضال السياسي كما يقول غالي شكري «في ظل حضارة متخلفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام..»[1] هذه الحضارة التي «لا تمنح للمنتمين إليها فرصة التحقيق الذاتي الكامل للحرية..»[2] إن نجيب محفوظ يقول

(1) المنتمي ص 387.
(2) المنتمي ص 282.

لنا بكل وضوح إن الحياة عبث في ظل مجتمع لا يتحاور إلا بالرصاص والسجن. وقد اقترن «السجن» في «اللّص والكلاب» وفي «الطريق» «بالغدر والخيانة» فسعيد مهران أوقِع به غدراً وخيانة عن طريق زوجته وصديقه. وبسيمة عمران هي الأخرى وشى بها أحد الكلاب انتقاماً.

فتقول: «انتقام وضيع من رجل وضيع. رجل طالما تنعّم بنقودي. ثم حقد عليّ بسبب بنت لا تساوي ثلاثة ملاليم فتذكّر فجأة الواجب والقانون والأعراض فأوقع بي ابن الزانية..»[1]

فالمجتمع الذي يفقد قيمة الحرية في معناها الاساسي يتدهور وتزدهر فيه الانتهازية والوشاية والجشع وتصبح المادة والربح العاجل هما القيمة الوحيدة الثابتة، وأما ما عداها فمتغيّر ومتحوّل بحسب المصلحة. وقد وضعت بسيمة عمران اصبعها على السبب الحقيقي لهذا المرض الحضاري، عندما قالت: «المرض جاء من السجن»[2].

ولذلك ناضل سعيد مهران ورفض أن يستسلم للسجن. فدفع حياته ثمناً لحريته. ولما سقط، أخذ عثمان خليل من يده راية النضال الدائم. إذ إن السجن يسلب الإنسان انسانيته وهو ما رمز إليه الكاتب على لسان سعيد مهران بقوله بأنهم قد أخذوا منه قلبه في السجن مع جملة ما حجزوا منه[3].

والسجن في ظل مجتمع كالذي يعيش فيه أبطال نجيب محفوظ

(1) الطريق ص 8.
(2) الطريق ص 8.
(3) اللّص والكلاب ص 72.

يصبح كما يقول أحد المحامين لصابر «كالجامع مفتوحاً للجميع وأحياناً يدخله إنسان لنبل في أخلاقه لا لاعوجاج..»[1] وبذلك فإنه لا فرق بين من هم داخل السجن وبين من هم خارجه وهو المعنى الذي يؤكده سعيد مهران بمحاكمته لقضاته قائلاً «الواقع انه لا فرق بيني وبينكم الا اني داخل القفص وانتم خارجه وهو فرق عارض لا أهمية له البتة..»[2] فلا عجب أن تنقلب إذن «القيم الزائفة حقاً يقدّر حياة المناضلين بالملاليم وموتهم بألف جنيه..»[3] كما يقول سعيد مهران معلقاً على المكافأة التي رصدت لمن يساعد في القضاء عليه.

ويشير نجيب محفوظ إلى ما يصيب مثل هذه المجتمعات من استلاب في ظل «السجن» إشارة واضحة في «الشحّاذ» إذ يبرز مشاركة اناس من الفئات الشعبية نفسها في تنفيذ «سياسة السجن» إن صحّ هذا التعبير، وذلك عندما يقول عثمان خليل مستغرباً: «وبدت لي الحياة كذبة سمجة وعجبت للأقدام التي انهالت على رأسي. أقدام أناس تعساء من صميم الشعب الذي سجنت من أجله وتساءلت: لماذا؟ هل تعني الحياة أن نستوصي بالجبن والعماء؟..»[4]

وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الاساسية لحياته، فان السجن هو استلاب لهذه الحرية. وبالتالي فهو

(1) الطريق ص 19.
(2) اللّص والكلاب ص 147.
(3) اللّص والكلاب ص 148.
(4) الشحّاذ ص 180.

استلاب للوجود واهدار للحياة. ومن وجوه الاستلاب التي أشار إليها نجيب محفوظ، يبرز هذا الخوف الدائم من السجن. وهو خوف يفقد اشخاص نجيب محفوظ جانباً هاماً من انسانيتهم حتى أصبح عمر الحمزاوي «يشعر بأنه جثة منسية فوق سطح الارض.»[1] كما أصبح سعيد مهران: «يشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين تتسلل.. وحيد في الظلمة، تتربص به المدينة..»[2]

وهكذا يتضح لنا أن السجن ليس مجرد إطار مكاني لحدث من الاحداث وإنما هو شخصية من أهم شخصيات الرواية. وبعد من أبعادها المعنوية. ولعل الكاتب لذلك لم يجعل السجن إطاراً مكانياً إذ لا نجد أي حدث يجري داخل السجن بل كل الاحداث تقع بين الخروج منه والعودة إليه.

أما بالنسبة إلى بقية الاماكن فإنه نظراً لخصوصياتها في كل روايةٍ، يجب أن نعرض لها في كل رواية على حدة.

وإذا بدأنا «باللّص والكلاب»، فإن أول ما نلاحظه هو أن هذه الأماكن يمكن تبويبها في ثنائيات متضادة:

أ) أمكنة منغلقة ≠ أمكنة منفتحة

ب) أمكنة تغيرت ≠ أمكنة لم تتغيّر

ج) أمكنة مركزية ≠ أمكنة هامشية

وإذا تمعنا في هذه الامكنة، فاننا نجدها تتلخّص في ثنائية

---

(1) الشحّاذ ص 148.
(2) اللّص والكلاب ص115.

واحدة: أمكنة منغلقة، متغيرة مركزية ≠ أمكنة منفتحة هامشيّة لم تتغير. إذ إن الامكنة المنغلقة هي التي تغيّرت وهي التي تقع في وسط المدينة، بينما الامكنة المنفتحة هي التي لم تتغير وهي الواقعة على هامش المدينة. ويحتوي طرف الثنائية الاول بالخصوص على: «السجن» «مبنى الجريدة» وفيلة رؤوف علوان. في حين يحتوي الطرف المقابل على مسكن الشيخ علي الجنيدي و«مقهى طرزان» و «مسكن نور» والقرافة والخلاء... فما هو مدلول هذه الامكنة؟ كيف تعامل معها سعيد مهران، الذي كان يتردد بينها؟ لقد كان النوع الأول من الامكنة منغلقاً في وجه سعيد مهران. فالسجن «ينغلق بابه، كما كان مغلقاً عليه، منطوياً على الاسرار اليائسة». ومبنى جريدة الزهرة، حيث يعمل رؤوف علوان، هو أشبه شيء بالسجن أو بالقلعة في مناعته وانغلاقه: «ضخم حقاً بحيث لا يسهل السطو عليه». وهذا الطابور من «السيارات المحدق به كحراس والجدران الرهيبة وأصوات المطابع وراء قضبان البدروم كهينمة الراقدين في العنابر.»[1] وفي كل باب كان يعترضه حاجب يسأله ماذا يريد؟ حتى أدرك «أن هذه القلعة» ليست بالملتقى المناسب للاصدقاء القدامى. وقصر رؤوف علوان هو الآخر، ورغم الخلاء الذي يحيطه من ثلاث جهات، فهو مغلق الابواب يحرسه الخدم والبوّابون. وقد بدا لسعيد مهران «مسدل الجفون تحرسه الاشجار من كل جانب كالاشباح»[2]. زيادة على السور الذي كان على سعيد أن يتسلقه ليدلف إلى القصر.

(1) اللّص والكلاب ص 34.
(2) اللّص والكلاب ص 49.

وباستثناء «السجن» وهو الحقيقة الثابتة في المجتمعات الخاوية من الحرية، فإنّ بقية هذه الامكنة المنغلقة هي أمكنة تنبىء بالتغيّر. فمقر الجريدة القديم، الذي كان يشتغل به رؤوف علوان، هو أبعد ما يكون عن هذه القلعة العظيمة. إذ كان يعمل في جريدة منزوية بشارع محمد علي. بل إن اسم الجريدة نفسه قد تغير إلى النقيض إذ أصبح يحمل ليونة الزهور بعد ان كان صوتاً منذراً. وكذلك القصر فإنه جديد هو الآخر وما كان سعيد يتصور يوماً أن أستاذه، ذلك الطالب الفقير المقيم ببيت الطلبة، سيقفز في وقت قصير إلى «قصر المرايا والتهاويل».. حتى إنه كان يتساءل بتعجب: «ولكن كيف. ما الوسيلة وفي هذه المدة القصيرة. حتى اللّصوص لا يحلمون بذلك»[1]. ونلاحظ أن هذا التغير المكاني مرتبط بشخص رؤوف علوان. وبالتالي فقد لعب المكان هنا دوراً بارزاً في بناء الرواية وتنمية الاحداث. فلم يعرض علينا الكاتب مبنى الجريدة أو قصر رؤوف علوان كمجرد اطار مكاني لعمله واقامته وإنما جعلهما جزءاً من شخصيته الجديدة ومقدمة الاعلان عن تغيره. فالتغير لم يكن حقاً في المكان وانما كان في رؤوف علوان صاحب ذلك المكان، وهو ما كان يخيف سعيد مهران، فهتف في داخله: «هل تغير مثلك يا نبوية. هل ينكرني مثلك يا سناء. ولكن بعداً لأفكار السوء...»[2].

ومن هنا نفهم موقف سعيد مهران من هذه الامكنة، فنراه يسحب كرهه للسجن وعدائيته له على مبنى الجريدة وعلى قصر

---

(1) اللّص والكلاب ص 36.
(2) اللّص والكلاب ص 35.

رؤوف علوان فلم يفكر وهو يرى مبنى الجريدة ثم القصر إلا في فكرة السطو.

وشبَّه البهو «بالميدان» معلناً موقفه من أستاذه القديم بما تحمل هذه اللفظة من معاني الصراع والحرب. وهو ما أحس به رؤوف علوان فسأله ممتعضاً: «أي وجه شبه بين هذا البهو والميدان..»[1].

إنها القطيعة مع عالم استاذه الجديد. هذا العالم الذي طالما حاربه وما زال يصر على محاربته، في حين انتقل أستاذه إلى الضفة المقابلة. وعليه أن يحاربه كما حارب غيره وبإصرار أشد لأنه يمقت الخيانة والردة. ونلمس هذه القطيعة من خلال وصفه للجريدة وللقصر حيث كان يشعر بالغربة إذ لا شيء يربطه بهذين المكانين. وهكذا نجد مثل هذه التعابير: «فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط.» «شعر بأنه غريب حقاً». فقد صعدت في هذا المكان طبقة جديدة معادية لطبقة البدلات الزرقاء والاحذية المطاط لذلك كان سعيد مهران يشعر تجاه هذا المكان بالكراهية والتحدي «فهو يحملق في الوجوه بوقاحة كأنما يتحداهم» وقد وظف الكاتب اللغة في الصفحتين 34 و35 لتصور هذه الروح العدائية: وهي بداية المواجهة حتى قبل أن يلتقي برؤوف علوان مباشرة. فهو يصف نظرات سعيد مهران بأنها «وقحة» و «جريئة» و «صوته غليظ النَبرات» وحركاته عنيفة. وقد ذُكرت لفظة «غريب» ومشتقاتها في هاتين الصفحتين ثلاث مرات.

---

(1) اللّص والكلاب ص 42.

ونسمعه يعبّر بكل صدق عن عدائه لهذه الطبقة بقوله: «وقديماً كان يرمق أمثالهم بعين تود ذبحهم»[1] وبالمقابل فإن هذه الطبقة المنغلقة في وجهه تبادله نفس الشعور: «فرمقه الموظف فيما يشبه امتعاض... وأجابه بجفاء..»[2]. وقد لازمه هذا الشعور عند زيارته لقصر رؤوف علوان.

ومن الطبيعي اذن أن ينتقل من العدائية السلبية إلى الهجوم والسطو في البداية ثم الهجوم المسلح. فالمكان هنا هو رمز الطبقة التي كان يحاربها قبل دخوله للسجن والتي أصر على محاربتها بعد خروجه منه. وهي في الواقع ليست نفس الطبقة وإنما خليفتها، فالموظف البيروقراطي الانتهازي رؤوف علوان هو وريث للاقطاعي فاضل باشا حسين. وقد قام السجن والقصر وموضعه، وكذلك المخبر «حسب الله» الذي عرفه سعيد مهران بهذه الصفة قبل قيام الثورة ثم وجده بنفس الصفة بعد قيامها، دليلاً قاطعاً على هذا التواصل. فعلاقة سعيد مهران إذن بهذه الأمكنة هي علاقة عدائية هجومية. فهي هدف لسطوه ورصاصه.. وفيها فقد كل قيمة أصيلة: فخانته زوجته وأنكرته ابنته وتنكر له استاذه وصديقه. وفي الجهة الاخرى المقابلة على هامش المدينة نجد الطرف الثاني من هذه الثنائية المكانية. وأول مكان ذكر هو مسكن الشيخ الجنيدي الذي يتصف بالانفتاح المطلق على عكس مسكن رؤوف علوان. وهو كما عهده لم يتغير فيه شيء: «نظر إلى الباب المفتوح دائماً كما عهده من أقصى الزمن وهو يقترب منه ضارباً في طريق

(1) اللّص والكلاب ص 35.
(2) اللّص والكلاب ص 34.

الجبل. .»[1] وهذا المسكن زيادة على موقعه المنفتح إذ يقع في الخلاء، فان شكله المعماري غاية في الانفتاح إذ هو عبارة عن «حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة. وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب»[2] «وهو مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم». انه صورة مقابلة تماماً لقصر رؤوف علوان الفاخر المغلق. . ولذلك كان سعيد مهران يشعر بألف رابط يشده إلى هذا المكان: روابط طفولة وأحلام وحنان أب وأخيلة سماوية[3] بعكس ما كان يشعر به من قطيعة مع الصنف الاول من الاماكن.

أما المكان الثاني فهو مقهى المعلم طرزان الواقع على مشارف الصحراء لا يحيط به إلا الخلاء الشامل. وهو إلى انفتاحه هذا يشترك مع مسكن الجنيدي في عدم التغير: «لم يتغير شيء كأنما تركها بالأمس. الحجرة المستديرة. النصبة النحاسية. الكراسي الخشبية ذات المقاعد من القش المفتول. . الزبائن القلائل»[4]. وقد أحس سعيد في هذا المقهى بالراحة والاطمئنان وأنعشه هواء الصحراء النقي بعد أن كان يختنق وهو وسط المدينة التي تلوح له «متربصة» عن بعد.

ويشترك مع منزل الجنيدي ومقهى طرزان في البساطة والانفتاح، مسكن نور الذي تفتح نوافذه على الخلاء الممتد وتشرف على المقبرة بعيداً عن «عفونة الأحياء».

---

(1) اللّص والكلاب ص 21.
(2) اللّص والكلاب ص 21.
(3) اللّص والكلاب ص 21.
(4) اللّص والكلاب ص 58.

إن استمرارية هذه الاماكن وانفتاحها في وجه سعيد مهران هو تعبير عن عدم تغير أهلها وعدم خيانتهم ومحافظتهم على علاقات المودة معه. بعكس ساكني وسط المدينة. انهم أهله من مجتمع الهامش، فكان الشيخ الجنيدي يستقبله بشفقة ومودة وتسامح حتى عندما يرفض أن يصلي.

بل وكان ملجأه عند الشدة. به يستعين على راحته وأكله وإليه يشتكي همومه ويهرع إليه عقب كل فشل يُمنى به: قصده لما انكرته سناء وقصده لما فشل في قتل عليش ولجأ إليه عندما لم تعد نور وأضر به الجوع والوحدة. وكان يعتبره ملجأه الوحيد: فيقول له: «لا تؤاخذني. لا مكان لي في الدنيا إلا بيتك»[1] كما احتضنه المعلم طرزان ورواد المقهى بكل مودة وفرحة بإطلاق سراحه. «فقاموا قومة رجل واحد ـ يا أرض احفظي ما عليك[2]...» وعانقوه وقبلوا وجنتيه. انه لقاء مضاد تماماً للقاء الرّياء والنفاق الذي واجهه به أتباع غريمه، الذين كانوا أتباعه قبل دخوله السجن. وقد زوده المعلم طرزان بمسدس ورصاص لينتقم من أعدائه دون مقابل بل ورفض منه الاعتذار... ان المادة هنا لا مكان لها بين الاصدقاء أما داخل المدينة فقد كانت أثمن من الحب وعشرة السنين الطويلة.

أما قاعدة انطلاقه فهي بلا شك مسكن نور. فيه وجد الحب والحفاظ على الود الذي خانته نبوية ساكنة المركز. وفيه وجد الراحة والطمأنينة ولقمة الطعام، ومنه كان ينطلق لتأديب الخونة،

---

(1) اللّص والكلاب ص 23.
(2) اللّص والكلاب ص 57.

وإليه كان يعود. فتحضنه نور بحبها وشفقتها عليه.. لقد كانت تتعذب من أجله. وهي مثله تبحث عن الأمان. فكانت تهتف من أعماقها: «ضاربة الودع متى تصدقين. أين الأمان. أريد نومة مطمئنة وصحوة هنية وجلسة وديعة...»[1]. وكانت تقول له ببساطة الفقراء: «أحطك في عيني وأكحل عليك.»[2] ولذلك كانت نهايته عندما قبض عليها ففقد قاعدته الأمينة ووقع بين أنياب الكلاب. ومزقه الرصاص. وكان الذين قتلوه هم القادمين من المركز. قتلوه بسبب رؤوف علوان على الخصوص. وبذلك سجل المجتمع المركزي انتصاراً دامياً على المتمردين والخارجين من طبقات الهامش. وسجلت الردة والخيانة انتصاراً ملوثاً على روح النضال والثبات على المبادىء. وتلك قوانين المجتمعات الخاوية من الحرية. لقد فقد سعيد مهران حبه وزوجته وابنته وماله وصديقه في مركز المدينة كما فقد من قبل أمه التي ماتت بين يديه دون أن يأبه بها أطباء المستشفى. ولذلك خرج على هذا «المركز» واعتصم بالهامش الذي وجد فيه الود والتعاطف والمحبة. فكان ينطلق من الاماكن الهامشية فيهاجم داخل المدينة ثم يعود ليعتصم بالاماكن التي انطلق منها.. وهذه المواجهة بين الاماكن هي في الواقع رمز للمواجهة الدائرة بين سعيد والكلاب وهي مواجهة بين فئتين اجتماعيتين مثَّل إحديهما سعيد مهران ومثل الاخرى رؤوف علوان والشرطة. أما المقبرة التي يشرف عليها منزل نور فهي الطرف المقابل للسجن.. إنها سجن الحياة الابدي والحلقة الختامية في

(1) اللّص والكلاب ص 119.
(2) اللّص والكلاب ص 95.

الدائرة وحضورها الدائم اثناء صراع سعيد مهران، هو حضور ثقيل للموت الذي يترصده وهو أقرب اليه من حبل الوريد. ان المقبرة هي المصير المحتوم الذي كان لا بد من أن يؤول اليه صراع سعيد مهران غير المتكافىء. صراعه مع قوى طاحنة لا طاقة له بمواجهتها. . ولكنه رغم ذلك أصرّ على مواجهتها، عالماً أن المقبرة تحت النافذة. . وهو في ذلك رمز للبطل التراجيدي الذي يعلم انه يحمل موته بين جنبيه ولكنه يقاوم ويرفض الاستسلام حتى يقع مطحوناً. إن تزاوج مسكن نور والمقبرة هو تزاوج الحياة والموت في ثنائية متوازية لا معنى لاحدهما إلا بوجود الآخر. ولذلك عندما انغلق في وجهه مسكن نور انفتحت له المقبرة. أما الخلاء فيلعب دوراً مكملاً للمقبرة. فهو أيضاً العدم أو هو الوجود المعدوم الذي كان يعيشه سعيد مهران: وهو ما نفهمه من هذه الجملة: «ووجد سعيد نفسه كما بدأ وحيداً في الخلاء. .»[1] إنها أزمة وجوده في هذا الكون الذي أصبح فيه الإنسان الواعي لأزمته، وحيداً في الزحام.

والخلاء يطوق المدينة كما يطوق الموت الحياة أو كما يخنق العدم الوجود. . لذلك كان رواد مقهى طرزان، القائم في هذا الخلاء، من المهددين بالموت في كل لحظة، فهم مارقون على القانون ومغامرون ومهربون، فتدور أحاديثهم حول حبل المشنقة والخوف منه. وقد عبّر صوت عما يختلج في نفوسهم جميعاً قائلاً: «دلّوني على مكان واحد في الارض ينعم بالطمأنينة.»[2]

(1) اللّص والكلاب ص 135.
(2) اللّص والكلاب ص 60.

وتبرز المقابلة بين الخلاء والمدينة في قول أحد هؤلاء المهربين «أنتم تثرثرون في هناء لأنكم في حمى الظلام والصحراء ولكنكم لن تلبثوا أن تعودوا إلى المدينة فما الفائدة.»[1].

إن الراحة الحقيقية لهؤلاء هي الخلاء بكلّ ما يحمل من معاني الوحشة والعدمية. بينما تمثّل المدينة بما تحمل من معاني الحضارة والاجتماع البشري والنظام السياسي والاقتصادي، بؤرة مأساتهم وإطار أزمتهم وسببها في الآن نفسه. فهم خارجون عليها معتصمون بهامشها. ولا يدخلونها الا لتحدّيها وممارسة خروجهم على قوانينها داخلها ثم يعودون إلى مراكز انطلاقهم في مشارف الصحراء، حيث حياتهم الحقيقية التي لا يفصلها عن الموت إلا شعرة. وهذه الدلالة المكانية وظفها الكاتب كذلك في «الطريق» بصورة أقل. فقد انطلقت الاحداث في الاسكندرية ولكنها سرعان ما انتقلت بكل ثقلها إلى القاهرة. وباستثناء السجن الذي سبق أن تحدثنا عنه فإن الأحداث كانت تجري بين مبنى جريدة «أبي الهول»، التي ورد ذكرها كذلك في «اللّص والكلاب»، ومقهى «فتركوان» من جهة و«فندق القاهرة» من جهة أخرى، مع وقفات قصيرة ببقالة «الحرية» بكلوت بك.

وفي تسمية الجريدة إشارة إلى الاسطورة اليونانية كما ذكرنا في موضع سابق وقد أتى صابر إلى «أبي الهول» ليكشف عن لغز هو والده سيد سيد الرحيمي، ولكنه كشف عن لغز آخر هو إلهام.. وتقع الجريدة بميدان التحرير، وهي عبارة عن مبنى أبيض مربع تتوسط فناءه فسقية.

---

(1) اللّص والكلاب ص 61.

أمّا فندق «القاهرة» فيقع في شارع الفسقية ذي البواكي. «وهو مبنى قديم ترابي الجدران مكون من أربعة أدوار وعلية فوق السطح وذو باب مرتفع مقوس الرأس كوجه باك. يفتح على مدخل مستطيل ينتهي إلى السلم ويتوسطه مكتب جلس إليه رجل إلى جانبه امرأة.»[1].

إن كل كلمة في وصف المكانين لها دورها في بناء الاحداث. وكل شيء ذكر في هذا الفندق ستكون له قيمة وسيتكرر ذكره..

وأول ما نلاحظ هو التضاد في الهيئة الخارجية، فمبنى الجريدة فيلة صغيرة وفندق القاهرة عمارة متكونة من أربعة أدوار.. والتضاد الثاني يتمثل في الزمن فمبنى الجريدة يبدو من خلال لونه الابيض أحدث من الفندق الذي يوحي كل ما فيه بالقدم. فهو جزء من الماضي، بينما مبنى الجريدة جزء من الحاضر.. والاختلاف الثالث يتمثل في الموقع. فمبنى الجريدة يقع بميدان التحرير بكل ما تحمل هذه اللفظة من معان حافة. بينما يقع الفندق بشارع الفسقية بكل ما تحمل هذه المادة اللغوية من معاني الفسق.. وآخر هذه الاختلافات ما يبعثه بياض مبنى الجريدة في النفس من انشراح يتناقض مع الكآبة التي يشيعها جو القدم على الفندق. وهي كآبة كشفها الكاتب من خلال استعماله لعبارة البواكي في تعريفه للشارع و «الوجه الباكي» في وصفه لباب الفندق.

ولا تكتمل صورة هذا التضاد بين «مبنى الجريدة» والفندق إلا عندما نذكّر بالتضاد الذي يقابل بين كريمة صاحبة الفندق وإلهام

---

(1) الطريق ص 26.

الصّحفيّة بجريدة «أبي الهول»، وتنازعهما غير المباشر حول صابر الرحيمي وتمزق هذا الأخير بين الضدين. وبذلك يكون المكان جزءاً من الشخصية التي تنتسب إليه وليس إطاراً فارغاً خارجاً عنها. ففي حين كانت إلهام تعرض على صابر «الحرية والكرامة والسلام» كانت كريمة في فندق «القاهرة» الذي يحمل اسمه معنى القهر، تقوده إلى الفسق والجريمة. وهي جريمة نطقت بها بواكي الشارع وباب الفندق منذ أن وقع عليه نظر صابر كأنها قدر محتوم ينتظره من أوّل الزمن. فكريمة تمثل ماضيه الملوث بينما كانت إلهام تلوح له بحاضر ناصع في لون بناية الجريدة التي التقيا فيها. . . وتردد صابر بين المكانين: مبنى الجريدة ومقهى «فتركوان» في النهار، والفندق في ظلمة الليل. وتردّده هذا هو رمز لتمزقه بين قوتين: بين قوة الخير وقوة الشر، بين الماضي والحاضر. . . فكان لا يشعر بالطمأنينة والراحة إلا في مبنى الجريدة أو على الخصوص في المقهى المجاور صحبة إلهام. ولكنه في الفندق كان يشتعل بنار كريمة ويتمرغ معها في الدّعارة والوضاعة. . فهو في مقهى «فتركوان» يخطط مع إلهام للمستقبل الشريف الآمن ولكنه في الليل ينكب مع كريمة يخططان للجريمة التي ستقوده إلى حبل المشنقة. وعندما يشتد الصراع في داخله يهرب إلى بقالة «الحرية» ليتحرر من هذا الكابوس في كؤوس من الويسكي. . وبذلك تمثل هذه البقالة مهرباً يهرع إليه صابر كلما اشتدت به الازمة وخاصة عندما يريد الهرب من تأنيب الضمير أمام إلهام، أو عندما تمزق كريمة أعصابه بتمنّعها ونارها. واختيار الكاتب هندسة محدّدة للنزل هو جزء من خطة الجريمة التي رسمتها كريمة ونفّذها صابر. إذ لكي تتم الجريمة بذلك الشكل

المحكم كان يجب أن يكون مسكن عم خليل فوق السطح حتى يمكن العبور إليه من السطح المجاور ولكي يتخذ صابر من عم محمد السّاوي دليل براءة كان يجب أن يكون مجلس هذا الأخير قبالة الباب وقرب السلم حتى يتسنى له أن يشهد بأنه رأى صابراً في وقت كذا وهو خارج ثم وهو عائد على الساعة كذا. . . ولا يعرف صابر عنوان كريمة في منزل والدتها إلا ليقع في الفخ الذي نصب له فقاده إلى السجن الذي غادرته أمّه وهي تموت فكانت انطلاقة مأساته. وها نحن نشهد نهاية هذه المأساة وقمتها، بمثوله ينتظر حبل المشنقة. لقد ترك صابر الاسكندرية حتى لا يدخل السجن ولكنه وجد السجن ينتظره في القاهرة. وبذلك يعبّر الانغلاق المكاني عن الفكرة الاساسية التي يطرحها نجيب محفوظ في هذه الروايات الذهنية وهي عبثية الحياة ولا جدواها وتعنّت القدر واستحالة الهرب مما هو مقدّر رغم الصراع الدامي المرير. فحياة الإنسان ليست سوى ذلك «المشوار» الذي يقطعه عنوة بين سجنين. أما مدينة الاسكندرية فقد ظلت في نفس صابر وكما يقول رجاء النقاش: «الفردوس المفقود (. . .) ولذلك فكل ما كتب نجيب محفوظ عن الاسكندرية في رواية الطريق لا يدخل ابداً في باب الوصف وإنما يدخل في باب الغناء»[1].

فكلما تذكر صابر مدينة الاسكندرية إلا وانفتحت في ذهنه نافذة شعرية. وتتضح لنا مرّة أخرى وظيفيّة المكان في المرحلة الذهنية من أدب نجيب محفوظ. هذه الوظيفيّة التي اعتمدها كذلك وبصورة مخططة غاية التخطيط في روايته الموالية «الشحّاذ» حيث

---

(1) رجاء النقاش ـ أدباء معاصرون ص 177.

نجد صنفين متضادين من الأماكن. يجمع الصنف الأول بين المنزل والمكتب ويجمع الصنف الثاني بين ملهى باريس الجديدة وملهى كابري والبيت الذي أعده لوردة والخلاء، سواء في الصحراء عند الهرم أو بعيداً في الريف لمّا اعتزل الدنيا. وتقف عيادة الطبيب بين الصنفين. فالصنف الاول، أي المنزل والمكتب، مرتبط بالمرض الغريب الذي أصاب عمر الحمزاي والذي تمثّل في كرهه الشديد لمنزله ولمقر عمله. . وقد تدرج هذا الكره من مجرد الفتور إلى الكراهية ثم القطيعة. فالمكتب أضحى «مكاناً غريباً» لا يحتمل الذهاب إليه. والعمل ذاته كرهته نفسه كما كرهت بيته وزوجته. وقطيعته مع منزله مرتبطة بعلاقته مع زوجته بكل ما تمثل من قيم أضحى يمقتها: إذ هي في نظره «رمز للمطبخ والبنك» واكداس الشحم والدهن التي حولته إلى عملاق مريض. . وقد كان في أول الأمر يشعر بالضجر من بيته وزوجته. . ثم أصبح كل شيء في هذه الزوجة يثير حنقه ويغيظه. ثم أدرك انه في الواقع لم يعد يحبها وذلك عندما رآها «مستغرقة في النوم مكتظة بالنوم والشبع تنفرج شفتاها عن شخير خفيف متواصل مشعثة الشعر. .»[1]. ونسمعه يعبّر عن كرهه لبيته بقوله: «فلا مفر من الرجوعَ إلى الحجرة الكئيبة. حيث لا نغمة ولا نشوة. ستطاردك عينان حزينتان وجدار صخري. ثم ترن أوتار الحكمة الكالحة باعثة كلمات تقريع جامدة خشنة كغبار الخمسين. .»[2] ومن هنا يتأكد لدينا الامتزاج بين شخصية الزوجة وبين المنزل. فهما ليسا إلا شيئاً واحداً.

(1) الشحّاذ ص 52.
(2) الشحّاذ ص 92.

وكذلك المكتب والعمل. وقد اعترف عمر الحمزاوي نفسه بهذه الحقيقة وردها مراراً كقوله: «يا إلهى انهما شيء واحد زينب والعمل والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب.. هي القوة الكامنة وراء العمل. هي رمزه. هي المال والنجاح. والثراء وأخيراً المرض»[1]. بل لقد استوى عنده «الذباب وزينب والعمل..» لذلك أعلن أن «البيت لم يعد بالمأوى المحبوب» وأخذ يفكر في هجره بعد أن «حبست الروح في برطمان قذر كأنها جنين مجهض. واختنقَ القلب بالبلادة والرواسب الدسمة»[2]. ودفن العفن كل شيء. ومن خلال هذه الشواهد نستطيع أن نضع هذه الأمكنة في موضعها الصحيح في أزمة عمر الحمزاوي: فهي أمكنة مرتبطة بالزوجة التي كرهها. والتي أصبحت عنده بمثابة السجن الذي يجهد الروح. وهي أمكنة عفنة خانقة. راكدة آسنة. ولذلك فانه سوف يبحث عن المقابل.. عن أمكنة لا ترتبط بهذه الزوجة «البرميلية» رمز «الجنس والنجاح والثروة» ويجب أن تكون هذه الامكنة منطلقة، تتحرّر فيها الروح، وتسري الحركة بعد الركود الآثم. وهي الصفات التي تميز بها الصنف الثاني من الاماكن أو طرف الثنائية المقابل.

وقد انساق في البحث عن هذه الاماكن البديل، بصفة تدريجية تناسبية مع ابتعاده عن الطّرف المكاني الاول، فلما كان يشعر بالضجر في بيته وعمله أخذ يتمشى كثيراً ويملأ صدره بالهواء النقي. ثم عندما اكتشف كرهه لزوجته بدأ يربط علاقات مع نساء

(1) الشحّاذ ص 52.
(2) الشحّاذ ص 99.

أخريات. ولما بلغ القطيعة مع بيته انتقل بكليته ليعيش في هذه الأماكن الجديدة. ولعبت زيارته لعيادة الطبيب دوراً هاماً في هذا الانتقال المكاني وذلك عندما أوكل الطبيب مسؤولية العلاج لعمر الحمزاوي نفسه فقال له «أنت الطبيب». وبما أن مهمة الطبيب هي تشخيص الداء ثم العلاج فقد اكتشف الحمزاوي أن العمل والبيت هما المرض وان التحرر منهما هو الوصفة الناجعة للعلاج.. خصوصاً لما وقع صدفة، وهو في السينما، على مفتاح هذا العلاج المتمثل في النشوة والحركة يبعثهما في الجسم والقلب وجه جميل.

وأهم صفة تجمع بين عناصر الطرف المكاني الثاني هي صفة «الانطلاق» المقابلة لصفة «الاختناق» في الطرف الاول. ويتمثل ذلك في عنصرين أساسيين هما الموسيقى والصحراء. فالموسيقى بحكم تحررها من الزمن والمكان تلعب دوراً هاماً في تحرير الإنسان من هاتين اللازمتين اللتين يخضع لهما بحكم منزلته الإنسانية... أما الصحراء فهي امتداد لا يحده البصر ولا يشعر فيه الإنسان بانه محدود بشيء، خاصة وأن ذهاب عمر الحمزاوي إلى الصحراء كان يقع في الظلام الذي يكثف هذا الشعور باللامحدودية المكانيَة.. وتلعب «الأهرام» التي كان يمارس فيها الحب، دور المحرر الزماني بحكم امتدادها في القدم ومصارعتها للزمن وبقائها شاهداً على رغبة الإنسان الملحة في الخلود والتحرر من ربقة الزمن، بل ان الجنس نفسه هو مهرب من المحدودية والضيق والاختناق مثله مثل الموسيقى. وحتى يشعر عمر الحمزاوي بمزيد من التحرر والانطلاق كان ينطلق بسيارته

بسرعة جنونية تلغي مفهوم الثبات في المكان والزمان. وهكذا ظن الحمزاوي أنه وجد علاجاً لمرضه في جلسات الملاهي الليلية وفي حضن الظلام عند أقدام الأهرام وسط الصحراء. وقد قدم لنا صورة عن مرقص «باريس الجديدة» مضادة تماماً للصورة التي قدمها لنا من قبل عن منزله أو بالأحرى عن شعوره نحو هذا المنزل وذلك في قوله: «نسّمت نسمة خريفية في الحديقة الهلالية التصميم التي تنبسط وسطها حلبة الرقص وترامت الانغام من فوق مسرح أحمر الجدران والسقف يشع النور المكتوم من باطن جوانبه الملتهبة..»[1].

فالنسمة تقابل العفن والقذارة في «البرطمان» والانبساط يقابل صفة الضيق. واللون الاحمر بما فيه من اثارة تكثفها لفظة «الملتهبة»، تقابل الركود والموت الذي كان يعانيه في بيته. ولذلك عندما أراد أن يكون له عش جديد جعله على هذا المنوال من الانطلاق وجعل فيه «حجرة شرقية تحيي في الخيال أحلام ألف ليلة وليلة..»[2] وحتى «البيجاما» الضيقة استبدلها بجلباب واسع، وجمع في مكتبته كتب فارس والهند..

فالطرف المكاني الأول هو مرضه الطبقي، والطرف الثاني هو محاولاته للتحرّر من هذا المرض الطبقي الذي تمثل في العمل والعائلة. وما زينب إلا حصيلة لكل القيم البورجوازية التي تمثل العائلة إحدى مقدساتها حتى إن حبه لها قد نشأ وترعرع في «حديقة العائلات» و «مقهى العائلات». والتحرر من ربقة هذه الطبقة يمر

(1) الشحّاذ ص 65.
(2) الشحّاذ ص 87.

بالتحرر من المكان الذي يمثلها فكان هروب عمر الحمزاوي إلى الملاهي الليلية والنساء والصحراء. غير أنه أدرك بعد حين خطأه في اكتشاف وصفة الدواء المتمثلة «في التسول في الليل والنهار. في القراءة المجدبة والشعر العقيم، في الصلوات الوثنية في باحات الملاهي الليّلية»[1].

وقد أدرك هذه الحقيقة عندما تجلّى له سر الوجود في الصحراء. وهنا تكتسب الصحراء بعدها التاريخي كمكان لنزول الوحي على الأنبياء.. وخزينة لتاريخ البشرية منذ الأحقاب الأولى في الأهرام المنتصبة بين الرمال: «وبعدد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة»[2]. إن الشعور الذي أحسه وهو وحيد في ظلام الصحراء، مفقود تماماً في السواد.. «قد أنار أمامه طريقاً جديدة لتحقيق النشوة الابدية ومكاشفة سر هذا الوجود» وهي طريق التفرد في الخلاء والقطيعة التامة مع الدنيا.. وهناك في خلوته تحرر تماماً من كل قيد زمني أو مكاني فاذا به ينتقل في تاريخ البشرية بأكمله دون مراعاة للزمن ولا للمكان كأنهما لم يوجدا قط.

وهكذا نرى أن قطيعة عمر الحمزاوي مع المكان قد مرت بمرحلتين: القطيعة مع المسكن والعمل أولاً ثم القطيعة مع الدنيا بأكملها ثانياً.. ولكن هذه القطيعة.. لا تدوم فيعود قسراً إلى الدنيا من جديد ليؤكد لنا عبثية محاولته الهرب من منزلته الإنسانية.. وليقول لنا بدون لبس إنه هو ذاته الطفل الذي يركب

---

(1) الشحّاذ ص 99.
(2) الشحّاذ ص 132.

حصاناً خشبياً يناطح به الأفق وهو يظن انه يركب حصاناً حقيقياً. وهو موضوع اللوحة التي شاهدها في عيادة الطبيب.. والواقع ان تلك العيادة بما فيها من لوحات رمزية وبما دار فيها من حديث بين الطبيب وعمر الحمزاوي هي اختزال للدنيا بأكملها وهي كذلك اختزال للرواية إلى عناصرها الأساسية.

وفي ختام هذا الفصل حول وظيفة المكان في هذه الروايات، نلاحظ:

1) إن نجيب محفوظ بتحديده للقاهرة العاصمة المصرية بالذات، بأنهجها وأحيائها وساحاتها، يريد أن يضع أشخاصه في سياق مصري صرف وبالتالي يقول لنا إن ازمة هؤلاء الاشخاص هي قبل كل شيء ازمة مصرية.

أما ما يذكره من تفصيلات مكانية واقعية استمدها من مرحلته الفنية الواقعية فإنها ليست مجانية وإنما استغلها استغلالاً وظيفياً في بناء الرواية من جهة وفي تأكيد الانتماء المصري لدى أشخاصه من جهة ثانية.

2) إن المكان في هذه الروايات لم يعد اطاراً توجبه التعريفات الأكاديمية لفن الرواية، وانما اصبح عنصراً أساسياً قائماً بذاته في البناء الروائي.. وهو يلعب دور الاشخاص في التركيز على الشخصية المحورية.

3) إن نجيب محفوظ يقيم ثنائية مكانية في كل رواية يضاد طرفها الاول الطرف الثاني ويجعل الشخصية المحورية بين فكي هذه الثنائية، وبذلك يبرز ظاهرة الصراع والتمزق التي تعيشها هذه الشخصيات كما بيّنا ذلك في موضعه.

4) إن نجيب محفوظ يجعل من المكان رمزاً فكرياً مثل المقبرة والخلاء على الخصوص. وقد علّق رجاء النقاش على ذلك بقوله: «البيئة في روايات نجيب محفوظ الجديدة، بيئة رمزية شعرية. ليست بيئة واقعية قريبة من الحقيقة العلمية الثابتة كما كان الامر في المرحلة الاولى..»[1] ولكننا أثناء دراستنا للمكان في هذه الروايات لاحظنا أهمية المشكلة الزمنية فيها وتداخلها أحياناً مع العناصر المكانية بحيث صعب فصلها ولم نفعل ذلك إلا بصورة منهجية حتى يسهل علينا البحث. وقد أكد «ميشال بوتور» هذه الحقيقة في قوله: «فالأماكن لها دوماً تاريخها. سواء كان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أو بالنسبة لسيرة الشخص. وهكذا فكل انتقال في المدى المكاني يفرض تنظيماً جديداً للمدى الزمني وتغييراً في الذكريات أو المشاريع وفي كل ما هو في المخطط الاول، وقد يتفاوت هذا التغير في العمق والخطورة..»[2].

وهو ما يحتّم علينا ان نولي قضية الزمن ما تستحقه من العناية في هذه الدراسة.

(1) رجاء النقاش ـ أدباء معاصرون ص 177.
(2) ميشال بوتور ـ المصدر السابق ص 104.

IV ـ الزمن في هذه الروايات

لم يكن الزمن يشكّل قضية صعبة في الرواية الكلاسيكية ولكنه في الرواية الحديثة أصبح مشكلة عويصة. وذلك انه لم يكن إلا توقيتاً للاحداث فأصبح عنصراً معقداً وشرياناً حقيقياً من شرايين الرواية.. والحديث عن الزمن في الرواية الحديثة وفي الروايات التي ندرسها بالذات يحتم علينا التفريق بين مستويات ثلاثة للزمن هي:

1 ـ زمن الخلق:

وهو الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله. ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي لانه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خيالياً. وفي ذلك يقول «جولدمان»: إن عالماً خيالياً غريباً تماماً في الظاهر عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن مثلاً، يمكن أن يكون مماثلا في هيكله لتجربة مجموعة اجتماعية معينة أو على الأقل مرتبطاً بها بشكل ذي مدلول[1].

(1) مسرح «جني» مجلة معهد العلوم الإجتماعية ببروكسال عدد 3 سنة 1969.

وهذا الزمن بالنسبة إلى الروايات التي تهمّنا يتراوح بين سنتيْ 1962 و1965 وهي فترة من تاريخ مصر تميّزت بتمكن النظام البيروقراطي والعسكري والبوليسي من السيطرة على جميع دواليب الدولة. وقد كانت ثورة 1952 قد ارتكزت على تصفية كل الفئات المعارضة على يمينها وعلى يسارها تصفية بوليسية قمعية عن طريق المحاكمات المتعددة والاحكام القاسية. أو عن طريق سن القوانين المتعارضة مع المبادىء الديموقراطية. وكذلك حل كل التنظيمات السياسية ومطاردة أتباعها، مما أدى إلى تقوية جهاز البوليس الذي أصبح يمثل دولة داخل الدولة. وفي ذلك يقول عزيز السيّد جاسم: «وحصلت بالمقابل اجراءات عديدة أخرى استهدفت إضعاف دور الشعب في بناء الدولة وكبح الديموقراطية وحماية مصالح البورجوازية الحكومية الجديدة..»[1] واذا عرفنا هذه الحقيقة الموضوعية فاننا نفهم بسهولة هيمنة السجن في روايات هذه المرحلة من أدب نجيب محفوظ. كما نفهم أبطاله فهماً أعمق بوضعهم في سياقهم الاجتماعي والسياسي. وهو ما جعل نجيب محفوظ يلح على تحديد الاطر المكانية المصرية. ويختار عاصمة هذا النظام دون سواها لينجب فيها أبطاله ويتركهم يواجهون مصيرهم بمفردهم.

فالوضع المتأزم الذي كان عليه أشخاص رواياته، والهزائم التي آلوا إليها، قد وجدت ترجمتها الفعلية في الواقع المصري خاصّة، والعربي عموماً فى هزيمة 1967 التي كانت دليلاً قاطعاً على عجز

(1) عزيز السيّد جاسم ـ الطريق اللارأسمالي حقيقة أم وهم. دار الطليعة ط 1، 1974، ص 44.

الطبقة البورجوازية الصغرى بمختلف فئاتها والعسكرية منها على الخصوص، عن قيادة الجماهير العربية، تلك القيادة التي تولتها إبان فترة التحرر الوطني وحاولت بكل الوسائل أن تحتفظ بها حتى ولو كانت مفرغة من محتواها الصّحيح. وذلك رغم تغيّر الخريطة الاجتماعية ـ السياسية في هذه البلدان، وقد أكد هذه الحقيقة عزيز السيد جاسم في تحليله للأوضاع المصرية التي أدت إلى هزيمة 1967 فقال: «ان العدو الاسرائيلي استطاع في عام 1967، في هزيمة حزيران/ جوان، أن يحرّك سبّابته كاشفاً عن انهيار البورجوازية الحكومية الجديدة، التي حافظت على مظهر فخم سرعان ما تجلّى في واقعه المتردّي. . »[1].

2 ـ الزمن الخارجي:

هو الزمن الذي يبقى عند طرفيْ الرواية أي البداية والنهاية. وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يحويه من موضوعات اجتماعية. إنه التوقيت القياسي للاحداث التي تجري في الآن، ولذلك فإنها تُروى بصيغة الحاضر ويكون هذا الزمن إطاراً خارجياً لكامل الرواية.

ففي «اللّص والكلاب» يبدأ الزمن الخارجي بهذه الجملة: «ومرة أخرى يتنفس نسمة الحرية». فمتى كان ذلك بالتحديد؟ اننا لا نجد الاجابة الصريحة ولكننا نجد مجموعة من القرائن تساعدنا على ضبط التوقيت، وأول تلك القرائن اشارة تتعلق بالساعة التي خرج فيها سعيد مهران من السجن، فهي ساعة تكون فيها الطرقات «مثقلة

(1) عزيز جاسم ـ المصدر المذكور ص 44.

بالشمس»[1] وكانت «الاشعة حامية»[2] وقد بيّن سعيد مهران أنه قادم في «ضوء النهار»[3] وما يمكن استنتاجه من هذه الاشارات هو أن خروجه كان حوالى منتصف النهار ولكن نهار أي يوم؟ الاجابة على ذلك تضمّنها قول المعلم بياظة: «قلنا من القلوب سيُفرج عنه في عيد الثورة»[4] وهذه الثورة هي ثورة 23 يوليو 1952 وبذلك نتعرف على اليوم الذي بدأت فيه احداث الرواية. ولكن يبقى أمامنا تحديد السنة وهي مهمة ليست سهلة، لأننا لا نجد أية اشارة مضبوطة إلى هذه السنة سوى كونها «عيد الثورة». كما نعلم ان سعيد مهران قد دخل السجن قبل قيام الثورة وقضى فيه أربع سنوات وبالتالي يكون خروجه بين سنتي 1953 و1956 على أقصى تقدير. ولكن هناك بعض القرائن تجعلنا نرجّح التاريخ الاول لانه تاريخ الذكرى الاولى لثورة 1952، خصوصاً وان ذكر «العيد» لم يحدد بعدد مما يؤكد انه العيد الاول وإلا ما علّق عليه اصحاب سعيد مهران أملاً كبيراً في اطلاق سراحه. . كما ان اشارة سعيد مهران إلى قصر المدة التي ارتقى فيها رؤوف علوان إلى مرتبته الاجتماعية الجديدة وتعجّبه من ذلك: «ولكن كيف. ما الوسيلة. وفي هذه المدة القصيرة.» يرجّح ميلنا إلى التاريخ الاول. وبذلك تكون أحداث الرواية قد بدأت حوالى منتصف نهار 23 يوليو 1953 أي بعد سنة واحدة من قيام الثورة وهو أمر على غاية من الاهمية لتحديد موقف نجيب محفوظ من هذه الثورة وتفسير الصمت الأدبي الذي لزمه منذ قيامها وحتى سنة 1959.

---

(1) اللّص والكلاب ص 7.
(2) نفس المصدر ص 9.
(3) نفس المصدر ص 11.
(4) نفس المصدر ص 10.

فرفض سعيد مهران لهذه الثورة منذ عيدها الاول قد استند في الواقع إلى تجربة نجيب محفوظ مع الثورة طيلة عشر سنوات أي حتى تاريخ كتابة الرواية. وبذلك نستطيع ان نفهم انه كان محترزاً من اتجاهها منذ البداية.. وما كان يقوله في الصحف مبرّراً انقطاعه عن الكتابة بما كان يردده عمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي ورؤوف علوان: من أن الدولة الاشتراكية قد قامت وعليهم أن يهتموا بمشاكل أخرى، هو في الواقع قول مردود سفّهه نجيب محفوظ نفسه في «اللّص والكلاب» ثم عاد ليؤكد ذلك في «الشحّاذ». وما يقوله محفوظ من خلال هاتين الروايتين هو أن الطبقات الشعبية والفئات الثورية قد عزلت سواء من طرف الإقطاع أو ثورة 1952 على السواء. ولذلك فإن هذه الفئات قد كشفت حقيقة الثورة منذ البداية وأكدت أنها ليست ثورتها مهما قيل عنها. فقالت «لا» للنظام المتولد عنها. وذلك على لسان «سعيد مهران» ثم «عثمان خليل» من بعده. وقد كنا اشرنا من قبل إلى التكامل بين «اللّص والكلاب» و «الشحّاذ» ونعود لنؤكده هنا من خلال الزمن الخارجي الذي تجري فيه احداثهما. إذ إن عثمان خليل قد دخل السجن هو الآخر سنة 1935 وهو تاريخ ذكر صراحة في الرواية[1] ثم خرج منه بعد الثورة وفي عيدها الثالث بالتحديد أي سنة 1955 إذا اعتبرنا العشرين سنة التي قضاها في السجن. ولذلك كثر الحديث فيها عن نية تأميم الحكومة للعديد من الممتلكات مما يحيلنا إلى هذه الفترة من تاريخ مصر.

---

(1) انظر ص 39.

ولكن الاحداث بدأت في الحقيقة قبل خروج عثمان خليل من السجن ببضعة أشهر. فقد أخبرت زينب زوجها في بداية مرضه بانها حبلى ثم كان خروج عثمان خليل موافقاً لولادتها فتكون بداية الاحداث قد سبقت خروجه من السجن بتسعة أشهر. وقد ذكر الشهر في هذه الجملة: «لذلك ترق السحب وترنم عواصف اغسطس الصاخبة»[1] وبعملية حسابية بسيطة يتضح لنا أن الطرف الاول من الزمن الخارجي في «الشحّاذ» قد بدأ في أوت سنة 1954 بعد سنة واحدة من أحداث رواية «اللّص والكلاب»، ويكون خروج عثمان خليل من السجن في أفريل 1955.

وهنا لا بد من التنبيه إلى خطأ وقع فيه صبري حافظ[2] ومردّه أنه خلط بين زمن الخلق والزمن الخارجي للرواية فاعتبر أن الاحداث تدور سنة 1964[3] وبما أن سن عمر الحمزاوي في بداية أزمته 45 سنة فإنه يكون قد ولد سنة 1919 تاريخ ثورة ميلاد البورجوازية في مصر. وعلى ذلك يبني استنتاجات على غاية من الأهمية إلا أن أساسها خاطىء كما لاحظنا فميلاد عمر الحمزاوي ليس 1919 وإنما يكون سنة 1909 وبذلك يبطل ما ذهب اليه من استنتاج.

أمّا رواية «الطريق» فيبدو جلياً خروجها عن هذا المسار ووجودها في غير موضعها الزّمني إذ تأتي من حيث زمنها الخارجي بعد رواية «الشحّاذ» رغم أنها صدرت قبلها. وهو ما يمكن

(1) الشحّاذ ص 25.
(2) انظر صبري حافظ في المقال السابق الذكر.
(3) حتى زمن الخلق لم يكن سنة 64 على الارجح وهي سنة نشر الكتاب.

استنتاجه من تلك القرائن المحددة لزمنها الخارجي والمتمثلة في الحديث الذي كان يجري بين نزلاء فندق القاهرة حول الحرب الذرية التي تهدد بالاندلاع، بين لحظة وأخرى.[1] وهي أحاديث تحيلنا إلى سنة 1962 (في شهر أوكتوبر)، تاريخ اندلاع قضية خليج «الخنازير» بكوبا عندما بدأ العملاقان يتبادلان التهديدات باستعمال الأسلحة النووية ووقعت مناوشات فعلية بين الجانبين وكان حديث الساعة آنذاك هو امكانية قيام حرب عالمية ثالثة وما سينتج عنها من دمار لم يسبق له مثيل كما نجد اشارات واضحة إلى فصل الخريف وإلى شهر نوفمبر بالذات في هذه الجملة: «مشى في الشوارع مستسلماً لجو نوفمبر اللطيف»[2] وهكذا تكون «الطريق» قوساً فتحه محفوظ أثناء كتابته «اللّص والكلاب» و «الشحّاذ» إذ لا تندرج معهما في نفس السياق التاريخي.

هذا بالنسبة إلى تاريخ بداية الأحداث أما بالنسبة إلى تاريخ نهايتها فإن «اللّص والكلاب» دامت أحداثها ما بين 23 يوليو (جويلية) و7 أوت سنة 1953 بعد المغيب. أي مدة نصف شهر.

وقد اهتدينا إلى هذا التاريخ بزيادة يومين قضاهما سعيد مهران في مسكن الشيخ الجنيدي إلى التاريخ الذي ذكرته صاحبة البيت الذي تسكنه نور عندما قالت: «اليوم الخامس من الشهر ولن أصبر أكثر من ذلك»[3]. لقد بدأت الرواية في «وضح النهار» وانتهت عند نزول الظلام وكأنما دامت يوماً واحداً. وهو عنصر آخر من عناصر

---

(1) انظر الطريق ص 47.
(2) الطريق ص 76.
(3) اللّص والكلاب ص 159.

الانغلاق في هذه الرواية، زيادة على رمزيته من الوجهة الميتافيزيقية باعتبار أن هذه المدة هي اختزال للحياة البشرية بأكملها. فتكون بدايتها الخروج إلى نور الحياة، ونهايتها الولوج إلى ظلمات الموت. غير أن الظلام كان قد امتد قبل ذلك بكثير أي منذ طاشت أول رصاصة. . فسعيد مهران قد انزوى في بيت نور لا يغادره إلا في الظلام حيث يستطيع التنقل وتنفيذ ما يخطط دون أن ينتبه إليه أحد. فيكون الظلام هنا رمزاً للحصار الذي يعيشه، ولكن معناه الحقيقي يكمن في دلالته الميتافيزيقية، فالحياة ظلام متواصل بكل ما في الظلام من وحدة وسهاد ووحشة وضيق وقلق. . وهو ما كان يردده سعيد مهران في مثل قوله: «حقاً فقدت مزاياك بالسهاد والوحدة والظلمة والقلق»[1] وقد وضع سعيد مهران موازنة للحياة في قوله: «الليل راسخ ولكن القمر لم يطلع والظلام جدار أسود يسد الطريق»[2]. وكل محاولات الإنسان للتخلص من ظلام الحياة لا تقوده إلا إلى الظلام: «ولا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام. .»[3] وبذلك يكون الظلام مرادفاً للعبث. وظاهرة الظلام هذه، ظاهرة مشتركة بين الروايات الثلاث لأن عمر الحمزاوي كان ينشد دواءه عندما يجن الليل فينتقل بين الملاهي الليلية ويتجول ويقف عند الاهرام ويتأمل الظلام ويتسول النشوة الابدية. ولذلك كانت أغلب الاحداث الهامة تجري في الليل: مثل تعرُّفه على مارغريت ووردة وانكشاف سر الوجود وميلاد سمير.

---

(1) اللّص والكلاب ص 164.
(2) اللّص والكلاب ص 170.
(3) اللّص والكلاب ص 172.

كما كان صابر سيد سيد الرحيمي ممزّقاً بين صفاء النهار المقترن بإلهام وبين ظلمة الليل المقترنة بكريمة. غير أن الغلبة كانت للظلمة حتى أصبح النهار بلا قيمة يقضيه في السكر والتجول بغير هدف في انتظار الليل. «فالعزاء الحقيقي تجود به ظلمة النصف الثاني من الليل عندما تعزف الأنفاس المترددة ألحاناً من الغابات عندما يسود النسيان المطلق الأرض والأفلاك»[1].

وفي كنف الظلام كان يمارس الحب وينحبس في شبكة الجريمة.. وفي كنف الظلام قتل مرتين وألقي عليه القبض.. لقد كان انتصار الظلام على النهار في الطريق انتصاراً لقوى الشر الكامنة فينا على قوى الخير. وهو انتصار للماضي على المستقبل النظيف وهو صوت الحياة تردد بأنها عبث. ونتأكد أكثر من سيطرة الظلام بكل معانيه الحافة، على هذه الروايات اذا علمنا ان لفظة «ظلام» قد تكررت 72 مرة في «اللّص والكلاب» و51 مرة في «الطريق» و33 مرة في «الشحّاذ» دون اعتبار الالفاظ الاخرى الدالة عليها مثل: «الليل» و «الغروب» وغيرهما.

وقد اختلط الزمان بالمكان إذ كانت الظلمة مقترنة بأماكن معينة: فهي في «اللّص والكلاب» مقترنة بالخلاء والقرافة التي يشرف عليها مسكن نور المظلم. وكذلك في «الشحّاذ» اقترنت الظلمة على الخصوص بالخلاء عند الأهرام. وقد سبقت الاشارة إلى ذلك. وهذا الامتزاج يؤكد على مفهوم العدم وانغلاق الحياة

(1) الطريق ص 76.

وهو ما عبّر عنه محفوظ في الروايات الثلاث بكلمة «الغز» التي تكررت عدة مرات، كما يكثف مفهوم التحرر من كل شيء لما اقترن به الظلام في هذه الاماكن من وحشة ووحدة وقلق. . انها الحرية الوجودية التي تجعل صاحبها وحيداً في الخلاء يحاصره الظلام المطبق كالعبث وعليه أن يشق طريقه وسطه وحيداً بلا معين ولن تبرق له بارقة إلا متى اكتسبت حياته معنى.

أمّا في الطريق فقد اقترن الظلام «بالغرفة الأثرية» التي يسكنها صابر في فندق القاهرة العتيق، كما امتزجت هذه الظلمة بشخص كريمة، الامتداد الحي لبسيمة عمران. وقد عبّر الكاتب عن الامتزاج المذوِّب لكل الحدود والفواصل بقوله: «وسبحت موجة من النار في الظلمة الدامسة. واستحكمت لحظات النسيان المطلق فالتهمت الماضي والحاضر والمستقبل»[1] ان الزمن قد تكثف في (الآن) والمكان قد تكثف في «هنا» وكل ذلك قد ذاب في «الظلمة» وهذا الامتزاج هو في الواقع إحياء للماضي المظلم الذي التهم المستقبل المشرق. هذا الماضي الذي طحن صابراً سيد سيد الرحيمي كالقدر بلا رحمة.

وانطلاقاً من هذه السيطرة للظلام فإن لحظات الفجر تكتسب قيمة كبيرة إذ اقترنت في «اللّص» بعودة نور حاملة معها الطعام والشراب والجرائد وخاصة الطمأنينة والامان والنور. . إنها همزة الوصل الوحيدة بينه وبين عالم الاحياء خصوصاً وأن البيت المظلم الذي يقيم فيه هو بيت معزول وحيد يطل على القرافة. بل إنه

(1) الطريق ص 21.

بمثابة القبر. «وحتى الأموات أنفسهم لن يفطنوا لوجودك»[1] كما يقول سعيد مخاطباً نفسه. فالفجر في حياة سعيد مهران هو بارقة الأمل التي تلوح في الفضاء المظلم واعدة بالطمأنينة والكرامة والسلام. فيتعلق بالحياة على ظلامها وعبثها متعللاً بذلك الامل. ولحظات الفجر هي صورة للحياة المطمئنة التي كان يحلم بها بعيداً عن الخوف والقلق. وهي لحظات نابتة على عتبة قرافة، ضاربة عروقها في العدم، تتغذى بالموت. . كما أن الفجر هو رمز للولادة فيقول الشيخ الجنيدي لسعيد: «متى جئت أنت؟» فيجيبه «مع الفجر»[2] ولكنه فتح عينيه فرأى الدنيا «حمراء ولا شيء فيها ولا معنى لها. .»[3] وهو التأويل الوجودي للحياة.

واقتران الفجر بالولادة والخلق يتكرر بصفة أوضح في «الشحّاذ». فعندما كان عمر الحمزاوي يتقلب في مخاض النشوة فجراً في الصحراء كانت زوجته تلد فاتحة عهداً جديداً هو عهد الكائن المركَّب من عثمان خليل والطفل سمير والجنين الذي أثمرته علاقة بثينة ـ الشعر والعلم بعثمان خليل ـ الثورة. كما كانت لحظة تحوُّل في بناء الرواية بخروج عثمان خليل من السجن وعودة عمر الحمزاوي إلى بيته استعداداً للرحيل من الدنيا بعد أن آمن بفشل طريق الجنس في الوصول إلى كنه الوجود. بل إنّ النشوة التي استشعرها عمر الحمزاوي ليست إلا صورة لانبثاق الفجر: «رق الظلام وانبثت فيه دفقات من البهجة والضياء والنعسان»[4].

(1) اللّص والكلاب ص 105.
(2) اللّص والكلاب ص 84.
(3) اللّص والكلاب ص 83.
(4) الشحّاذ ص 132.

أما في «الطريق» فإن مجيء الفجر يقترن بذهاب كريمة. وهو ما يؤكد امتزاجها بالظلام. فالفجر هو لحظة انفصال صابر عن كريمة بكل ما تمثّل من امتداد لماضيه الداعر. ويستعد لاستقبال النهار ليجد السعادة والانس والصفاء، مع إلهام رمز المستقبل الشريف. ولذلك كانت كريمة تخشى طلوع الفجر لانه يعد بذلك المستقبل الذي يعتبر البديل الوحيد للماضي الذي تمثله فكانت تهمس لصابر: «واذن سيطلع الفجر ونحن لا ندري»[1]. وهكذا يكون الفجر رمزاً لامكانية التحرر من ربقة هذا الماضي وكأنه إنما يجيء ليعطي صابراً فرصة لهذا التحرر ولكنه لم يحسن استغلالها إلا بعد فوات الاوان، وذلك عندما قتل كريمة ذات فجر ليقع في قبضة البوليس في نفس اللحظة.. «والقتل هو الوجه الخلفي للخلق وهو تكملة الدورة الملغزة التي لا تتكلم»[2]. إن ولادة صابر الحقيقية تمر بقتل الماضي الملوث ولكن عندما قتله ممثلاً في شخص كريمة كان هذا الماضي قد أرداه بعد، فكان مولوداً ميتاً تلقفه السجن ليلقي به إلى حبل المشنقة.

وإذا كانت المدة التي استغرقتها أحداث «اللّص والكلاب» أمكن حصرها بسهولة فإنها في الطريق صعبة الحصر غير أننا نستطيع تحديد المدة التي قضاها صابر بالقاهرة قبل دخوله السجن، وهي الفترة المحورية في الرواية، اعتماداً على بعض الاشارات الصريحة مثل قول صابر للشرطة أثناء التحقيق معه: «نزلت في هذا الفندق منذ شهر تقريباً..»[3] وقد كان ذلك في

(1) الطريق ص 84.
(2) الشحّاذ ص 126.
(3) الطريق ص 129.

فصل الخريف، إذ كانت «سحب الخريف الواردة من الاسكندرية يتبدد أكثرها قبل الوصول إلى سماء القاهرة»[1] بل وفي شهر نوفمبر بالذات: «مشى في الشوارع مستسلماً لجو نوفمبر اللطيف»[2]. كما ذكر شهر نوفمبر عندما كان صابر يمتطي القطار قاصداً القاهرة مودِّعاً الاسكندرية «وهواء بارد معبّق بمطلع نوفمبر يجوب شوارعها الأنيقة شبه الخيالية..»[3] (فيكون بذلك قد وصل القاهرة في مطلع نوفمبر وأدخل السجن في أواخر هذا الشهر. ولكن المدة التي فصلت بين موت أمه وبين رحيله لا نجد أي إشارة تساعدنا على تحديدها. وكذلك الفترة التي أعقبت القبض عليه بقيت سائبة بلا تحديد وقد عبّر الكاتب عن ذلك بواسطة الجمل المتتابعة انضمامياً والمرتبطة بواو العطف التي لا تفيد ترتيباً زمنياً أو منطقياً معيّنين. وإنما تضم الاحداث إلى بعضها البعض مما يشعرنا بأن المد، طويلة. يقول الكاتب: «وقدم صابر إلى المحاكمة. وأحيلت الأوراق إلى المفتي ونطق بالحكم.»[4] ولعل هذا الاطلاق مقصود من طرف الكاتب باعتبار ان السجن رمز للعدم اللامحدود. كما أن الاحداث الاساسية هي تلك الاحداث التي دارت بين نزوله بالقاهرة ودخوله السجن.

ولكن لماذا اختار الكاتب الخريف بالذات إطاراً زمنياً لهذه الاحداث؟

---

(1) نفس المصدر ص 55.
(2) نفس المصدر ص 76.
(3) نفسى المصدر ص 25.
(4) الطريق ص 176.

لم نجد في الواقع تعليلاً منطقياً لذلك سوى ما يحف بالخريف من معاني الذبول والموت والكآبة وهي معان أساسية في الرواية. فالخريف فترة احتضار طويلة للطبيعة التي سيكتنفها الموت العميق في فصل الشتاء لتبعث من جديد في الربيع، وتشب في الصيف ثم تكتهل من جديد في الخريف. وهي الحالة التي يمر بها صابر وهو في عنفوان شبابه أي في الثلاثين أي السن الذي ذبلت فيها «نور» وسقط فيها سعيد مهران.. ان هذه المدينة تأكل أبناءها وهم في عنفوان الشباب وتكون بذلك الرواية كغيرها من روايات هذه المرحلة محاكمة لإهدار «الشباب» وهو الطاقة المحرِّكة لكل شعب، إهداراً لا إنسانياً ولا معقولاً، بسلبهم من الحرية التي هي جوهر الوجود. وان الموجع حقاً هو هذا الصوت الصائح في هذه المدينة: «المقاومة لا جدوى منها ولا معنى لها..»[1]

أما أحداث «الشحّاذ» فقد استغرقت زيادة على التسعة أشهر التي سبقت خروج عثمان خليل من السجن، عاماً ونصف العام قبل أن يقبض عليه ثانية. وهي المدة التي قضاها عمر الحمزاوي في عزلته. وقد انتهت الأحداث ليلاً بعد أن بدأت نهاراً وهي بذلك تعيد الانغلاق الزمني الذي تعرضنا إليه في «اللّص والكلاب».

وقبل أن ننهي هذا الفصل يجب أن نلاحظ أن الزمن الخارجي الذي اختاره محفوظ إطاراً لرواياته، يقترن بتحولات هامة سواء على الصعيد القومي المصري: «اللّص والكلاب»، «السمان والخريف..» و«الشحّاذ». وهي كلها مرتبطة بثورة 1952. أو على

---

(1) الشحّاذ ص 188.

الصعيد العالمي: «الطريق» إذ اقترنت أحداثها بذروة الحرب الباردة بين المعسكرين.

ولكن هذا المستوى الزمني في روايات نجيب محفوظ الذهنية لا يعدو أن يكون إطاراً خارجياً ينزل الرواية في الواقع الاجتماعي السياسي للمجتمع المصري أمّا الزمن الحقيقي الذي يمثل شريان الرواية فهو زمنها الداخلي.

3 ـ الزمن الداخلي:

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية في الرواية. واذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فان الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة و«الومضة الورائية». وهو زمن المستقبل المُعاش في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة. وبعبارة أدق هو زمن الديمومة أي الزمن الجاري.. لا الزمن المقاس. لأننا إذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أننا افترضنا توقفه بين نقطتين. والشيء المقاس هو شيء جاهز بينما الديمومة زمن يجري ويتكوّن، بل كما يقول «برغسون» هو الذي يجعل كل شيء يتكوّن.

ويقول برغسون أيضاً: «إن الديمومة ليست وحدة ولا تعدداً وإنما هي تواصل لا يتجزأ أو خلق مستمر وتدفق جدّة لا ينقطع.. (..) فلنعِدْ للحركة حركيّتها وللتغيير سيولته وللزمن ديمومته»[1] وبهذا المفهوم فان الديمومة ترتبط «بالحدس» أو بالحياة الداخلية للشخص. وبذلك تكون الديمومة نمواً باطنياً وامتداداً لا ينقطع

(1) Bergson Henni, *La pensée et le mouvant*, 63[e] édition, Presses universitaires de Paris, 1966, P 9.

للماضي في حاضر يفيض على المستقبل. «إنها الرؤية المباشرة للنفس بواسطة النفس ذاتها.»[1]. والحدس الذي يربطه برغسون بالديمومة هو «الوعي» أو «تيار الشعور» «ولكنه وعي آني ورؤية لا تكاد تتوضح عن الشيء المرئي (. . .) وهو بعد ذلك وعي موسّع يضغط على حافة اللاوعي الذي يستسلم ويقاوم والذي يسلّم نفسه ثم يسترجعها (كل ذلك) من خلال تداخلات سريعة بين العتمة والضوء مما يجعلنا نعاين وجود اللاوعي. .»[2] ويلح برغسون على أن الفكرة المتولدة عن الحدس تبدأ غامضة عادة مهما كانت قدرتنا على التفكير.

ويمكن تلخيص أهم آراء برغسون هذه في النقط التالية:

1 ـ الديمومة هي زمن زئبقي دائم الحركة والجريان ولا يمكن تقسيمه.

2 ـ الديمومة هي الزمن النفسي وميدانها هو نفس الشخص بما فيها من وعي ولاوعي.

3 ـ إن الأفكار النابعة من النفس هي أفكار يكتنفها الغموض والضبابية. ولعل أول من أباح للزمن أن يسترد ديمومته في الأعمال الأدبية هو «مارسال بروست» في بحثه عن الزمن المفقود. . ولكنّ الرّواية الجديدة استرشدت ببحوث علم النفس وآراء «برغسون» هذه حول الزمن فسارت أشواطاً جديدة على طريق بروست. . إذ أصبح الزمن مشكلة أساسية من مشكلات الرواية الجديدة بل إن بلزاك نفسه من قبل قد تعرض إلى هذه المشكلة وبيّن خطأ التسلسل

(1) Ibid, p 27.
(2) Ibid, p 28.

الزمني الذي اتبعته الروايات الكلاسيكية، وذلك في مقدمة كتابه «ابنة من بنات حواء» حيث يقول: «ولست قادراً على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني ان لم تكن قصة من الماضي (لعله يقصد قصة تاريخيّة) وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبدًا. .»[1] ذلك أننا إذا اتّبعنا النظام الزمني بدقة فإنه كما يرى «ميشال بوتور» تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام وإلى ماضي الاشخاص الذين صادفناهم وإلى الذاكرة. وبالتالي إلى كل ما هو داخلي. فيتحول الاشخاص[2] عندئذ بالضرورة إلى أشياء ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج وهو ما يثير مشكلة أخرى. هي مشكلة وجهات النظر واختيار الضمائر التي تسند إليها الأحداث.

كما يدعونا ذلك إلى التأكيد على أن الزمن الداخلي ليس منظومة أزمنة وإنّما هو زمن متواصل لا حدود فيه بين ما هو ماض وما هو حاضر أو مستقبل. وإذا استحال نقل الديمومة إلى الكلام فلا أقل من أن يكون ما يسمّى بالتوافق الزمني وهو ما يعرّفه «ميشال بوتور» بأنه «توافق سلسلتين زمنيتين أو اكثر في الرواية: ماض + مستقبل. مثلما تجتمع الاصوات في الموسيقى. .».

وعلى ضوء هذه المقدّمة سنحاول دراسة الزمن الداخلي في روايات نجيب محفوظ الذهنية دون أن نتجاهل ما لاحظه «بوتور» في هذا الصدد من «أن الابنية الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده لا يمكن أن تكون إلا مخططات

(1) انظر ميشال بوتور المصدر السابق ص 98.
(2) ميشال بوتور المصدر السابق ص 99.

تقريبية عادمة الاتقان. غير أنها تلقي شيئاً من الاضواء المزيلة للغموض.»[1]

ولعل هذه الصعوبة هي التي جعلت دارسي نجيب محفوظ يتجنّبون هذا الموضوع أو لا يتعرضون إليه في الغالب إلا لماماً وبصورة إجمالية دون تدقيق أو تفصيل. رغم ما في إشارتهم تلك من صواب وعمق. ومن أهمّ هذه الدراسات دراسة لصبري حافظ في مجلة «المجلة» بعنوان «استجداء الحقيقة» إذ لخّص المميزات الفنية التي تطبع الروايات الذهنية لدى نجيب محفوظ دون تفصيل وذلك في قوله: «نلاحظ التركيز على دور المونولوج الداخلي باعتباره وسيلة فعالة في كشف اعماق الشخصية وتعرية كل عجزها عن الافصاح عما في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع السميكة. واستعمال الضمائر الثلاثة في عملية القص الروائي باعتبارها وسيلة ناجعة للتنفيس الفني عن الضغوط والتوتّرات التي تعانيها الشخصية والتداخل الموحي في الأزمنة والذي يذوّبُ كل الجدران الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل وتقلّص الاسلوب السردي إلى حد الضمور والتركيز على شاعرية اللغة ودورها...»[2].

وقد تضمّن قوله هذا فعلاً أهم التقنيات التي اعتمدها نجيب محفوظ. ولكنها جاءت في شكل تلخيصي وكأنها خاتمة دراسة لا دراسة بذاتها إذ إنه لا يعتمد الدراسة التفصيلية للآثار المعنية فجاءت استنتاجاته معزولة عن موضوعها. وهو ما سنعمل على

---

(1) نفس المصدر.
(2) صبري حافظ: «المجلة» أفريل 1966.

تفاديه قدر الامكان وذلك بأن ننطلق أولاً وقبل كل شيء من النص ذاته. فمنذ بداية «اللّص والكلاب» ترتسم امامنا السلاسل الثلاث في الموافقة الزمنية الداخلية للرواية: الماضي والحاضر والمستقبل. وذلك في هذه الفقرة.. «حتى الاعوام الغالية خسر منها أربعة غدراً (الماضي) وسيقف عما قريب امام الجميع متحدياً (المستقبل) آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق وللخونة أن ييأسوا حتى الموت (الحاضر)..»[1] وهذه السلاسل الزمنية هي التي ستكوّن النسيج الحي لبناء الرواية بأكملها. فنعيش طفولة سعيد مهران وموت والديه وحبه لنبوية وصداقته لرؤوف علوان في نفس الوقت الذي نتابع فيه مطاردته للخونة وهربه من الكلاب. ونشاركه أحلامه المستقبليّة في بلوغ أهدافه والهروب مع نور ليعيشا معاً في أمان فنقرأ: «هذا هو رؤوف علوان الحقيقة العارية جثة عفنة لا يواريها تراب (وصف الحاضر) (...) سأجد نبوية في ثياب رؤوف أو رؤوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهما وستعترف لي الخيانة بأنها أبشع رذيلة فوق الارض (انفتاح على المستقبل) من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة (...) فقال عليش سدرة في ركن عطفة أو ربما في بيتي «سأدلّ البوليس عليه لنتخلص منه (عودة إلى الماضي)..»[2] وامتزاج الاشخاص ببعضهم البعض هنا هو صورة أخرى لهذا الامتزاج الزمني الذي لا يخضع لترتيب منطقي. ولا يمهِّد الكاتب للانتقال من مستوى إلى آخر بالأدوات اللغوية المعهودة بل يتركه في ديمومته وانسيابه. كلمة تعبُر أو مكان

---

(1) اللّص والكلاب ص 8.

(2) اللّص والكلاب ص 47.

يلوح أو فكرة تخطر فتثير ذكريات من مكمنها في منطقة اللاوعي فتنفلت لتنساب في تيار الشعور ملتحفة بغلالة شفافة من الضبابية التي أكد عليها «برغسون». فهذا التداعي الزمني في الفقرة السابقة فجّرته كلمة «خيانة». وفي موضع آخر تقع عينه على «السماء الكدرة ساعة المغيب يدور بها سرب من الحمام» فتثير الكآبة ومنظر المقبرة في نفسه ذكريات ماضية وتبعث الحمائم فيه صورة سناء. وسناء تدعو الحديث عن الأم الخائنة وكيف عرفها. وهكذا تنبش الكلمات والصور والأشياء في لاوعي سعيد مهران فتتداعى الأفكار كالهذيان المحموم. صورة تدعو صورة كالسلسلة.. ولكن حلقاتها متداخلة مع حلقات الحاضر والمستقبل:

«ومن خلال النافذة بدت سماء المغيب كدرة يدور بها سرب من الحمام من آن لآن. وجفولك يا سناء مؤلم حقاً كمنظر القبر (..) ولن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة المليئة بالرصاصات الطائشة. وكالرصاص تطيش رغائب كثيرة في الدنيا مخلِّفة وراءها سلسلة من الحلقات المحزنة. ابتداء من الحلقة الاولى عند بيت الطلبة (..) لم يكن عليش سدرة إلا شخصاً عابراً لا قيمة له أما نبوية فقد هزت القلب حتى اقتلعته..»[1] وهكذا تستمر التداعِيات والتداخلات بين «الضوء والعتمة» أو بين الوعي واللاوعي كما يقول «برغسون» ويسيل الزمن بكل ديمومته فنعرف قصة حبه لنبوية وكيفية تزوجه منها.. ولا نعرفها عن طريق الرواية الموضوعية وإنما نمرق إلى نفس سعيد مهران فنعيش معه تلك القصة الممزوجة بالوعي والامل في المستقبل والخوف منه في نفس

(1) اللّص والكلاب ص 98.

الوقت. ويتداخل الحاضر في ذلك حتى لا نكاد نفرق بين ما هو خارجي موضوعي وبين ما هو داخلي ذاتي في نفس سعيد مهران. فما إن يذكر جفول سناء منه حتى تنتشر الظلمة. فلم نعد نفرق بين ظلمة الطبيعة في الخارج وظلمة الكآبة التي أطبقت على نفسه من الداخل.. لقد امتزجت الظلمة الحاضرة الموضوعية بالظلمة الماضية الذاتية: «وليتني أنسى فيما نسيت جفولها وصراخها الذي رددته أركان الأرض وجفت بسببه الينابيع والنسائم وكافة المشاعر الطيبة في الوجود. وانتشر الظلام، نعم انتشر الظلام في الحجرة وخارج النافذة وزاد صمت القبور..»[1] واذا كان الزمن الخارجي في الرواية لم يستغرق سوى نصف شهر، فان زمنها الداخلي امتد في الماضي ليشمل ثلاثين سنة أو تكاد، هي عمر سعيد مهران.. وامتد بعيداً ليعرّش على المستقبل، وما الحاضر بينهما إلا نقطة انطلاق وعودة: منه ننطلق مع سعيد مهران لنضرب على غير هدى في ذاكرة محمومة وننطلق معه لنحوّم بأجنحة الأمل والوعيد على أحقبة زمنية ما زالت لم تأت بعد.

وهذا الزمن الداخلي هو نفس الزمن الذي نجده في «الطريق» حيث نعيش مع صابر ذكرياته وآماله وواقعه في سلسلة متداخلة الحلقات وكأنها هذيان محموم «وعندما تجيء المعجزة ستقول له: أنا صابر سيد سيد الرحيمي (...) عند ذلك سيفتح لك ذراعيه وتنجاب عنك الوساوس إلى الأبد. وصرت امرأة أنيقة بكل معنى الكلمة. أين البنت المغطاة بملح البحر؟ أين رائحة غفلة

(1) اللّص والكلاب ص 104.

العذراء؟»[1] ويبدو طابع الهذيان جلياً في هذا العطف اللامنطقي بين الجملتين فهو يعطف جملة مستقبلية على جملة ماضية باعتبار انعدام التقسيمات في الزمن كما يعطف فعلاً مسنداً إلى والده على فعل مسند إلى كريمة التي ظنها فتاة عرفها من قبل في الاسكندرية وذلك دون ذكر للأسماء.. لأنه يتحدث مع نفسه وهو قادر على فهمها حتى وإن كانت وسيلة إبلاغ غامضة أو ناقصة في نظرنا.

وقد استغل نجيب محفوظ ما تفيده واو العطف من ترتيب انضمامي لا يخضع لمنطق معين فاستعملها في نقل تلك الومضات المتداخلة في ذهن صابر. ماضية وحاضرة... وأبعد من الماضي والحاضر. في جمل متوازنة هي تصوير صوتي أو خطي لالتماع تلك الومضات في الحاضر.. و «واو» العطف لها هيمنة واضحة في أعمال نجيب محفوظ التي ندرسها ولا نعدم أمثلة دقيقة في كل صفحة ولكن نذكر مثلاً على ذلك أخذناه عن طريق الصدفة لا الحصر: «وأمه كانت تدخن «النارجيلة» وتحكم الرجال. (..) وقالت له اعشق كل يوم امرأة ولكن لا تجعل لإحداهن من سلطان عليك. وهام على وجهه في اللّيل كالثور. وفي ملهى الكنار تعبث الأيدي تحت الموائد عبثاً فاضحاً. ولكن أين سيد سيد الرحيمي؟ وهتف بصوته المليء: يا رحيمي»[2] وفي هذه الصفحة بالذات تكرر استعمال «واو» العطف أربعاً وثلاثين مرة.

أمّا الزمن الداخلي في «الشحّاذ» فهو زمنان: زمن متعلق بعمر الحمزاوي كشخص ويمتدّ عشرين سنة في الماضي، وزمن متعلق

---

(1) الطريق ص 33.
(2) الطريق ص 60.

بعمر الحمزاوي كرمز إنسانيّ، ويمتد أحقاباً كاملة هي التاريخ البشري المقدّر «بملايين السنين الضوئية» ويمتد في المستقبل إلى أحقاب لا تعقل بمفهومنا الزمني المحدود.

والزمن الأول هو الذي يفصل بين سنة 1935 وبين اللحظة الحاضرة: «وتخلل قراءته عام 1935 مداعباً ومعترضاً. عهد الحرمان والامل والاسرار (. .) واحلام المدينة الفاضلة ثم صوت عثمان وهو يرتعش هاتفاً: «عثرت على الحل السحري لجميع المشاكل.» ولكن البنت عاشقة وربّي إنها لعاشقة.»[1] ومن خلال سيلان الزمن وانفلاته من منطقة اللاوعي، نعرف شخصية عمر الحمزاوي الأولى أي عمر الثائر، الشاعر. كما نتبع تطور علاقات بقية الاشخاص ببعضهم البعض. وارتداد من ارتد وعناد من عاند وكابر. . ومن خلاله نلمس الخيوط الأولى لمرض عمر الحمزاوي. . وفي حمى مرضه نعيش الزمن الثاني بداية من العصر الحجري حتى عصر العلم والذرة: «فانحسرت هالة من الظلام عن رجل عار وحشي الملامح مسدل الشعر حتى المنكبين يقبض بيمناه على عصا من الحجر الصلب ويتحفّز للقتال. .»[2] وخلاصة القول إن نجيب محفوظ قد حطم «التوقيت» وأعاد للزمن ديمومته بمفهومها البرغسوني. فما هي وسائله في ذلك؟ ثم إن الدّيمومة زمن نفسي فكيف رفع لنا الكاتب الحجب لنرى في باطن شخصياته؟ يقول: «جان بلوخ ميشال»[3] إنّ من أهداف الروائيين

(1) الشحّاذ ص 39.
(2) الشحّاذ ص 179.
(3) Michel Jean Bloch , *Le présent de l'indicatif*, Paris Gallimard.

الجدد وخاصة «كلود سمون» أن يحطّموا التوقيت في الرواية. ويلخّص وسائلهم خاصة في العودة إلى الوراء، وخلط الازمنة، والاستبطان الذّاتي، والإشارة المستمرّة إلى ما سيحدث مستقبلاً. وهو ما سنلمسه لدى محفوظ في الفصول الموالية.

V ـ الرؤى (وجهات نظر)

«ومن نظر إلى شيء واحد من مكانين
كانت نسبته إلى المنظور إليه مفترقة».
أبو حيّان التوحيدي ـ الامتاع.

إننا لا نواجه في الأدب أحداثاً خاماً ولكن نواجه أحداثاً معروضة بشكل معين. وعلى حد تعبير «تودوروف» فإن «رؤيتين مختلفتين لحدث واحد تجعلان منه حدثين مختلفين»[1]. فالرؤى، أو وجهات النظر، تحدّد لنا العلاقة بين الراوي والشخصية، كما تحدد الطريقة التي يتلقى بها القارىء أحداث الرواية. وبهذا الاعتبار فإننا نميز بين نموذجين متعارضين من العلاقات بين الراوي وشخصياته:

1 ـ عدم ظهور الراوي على الركح.

2 ـ ظهوره.

---

(1) Todorov, *Qu'est ce que le structuralisme?* Editions du Seuil, Paris, 1968, P117.

وفي الحالة الاولى ضبط «جان بويون»[1] ثلاثة أنواع من وجهات النظر:

أ ـ الرؤية من الخلف: ان الراوي في هذه الحالة يقف خلف شخصيته ويعرف عنها أكثر مما تعرف هي نفسها. فهو يخترق الحجب والحيطان والجماجم ليعرف ما يدور خلفها، وله قدرة عجيبة على الغوص في نفسية شخصيته وتفسير تصرّفاتها مبدياً أحكامه الاخلاقية والتقييمية على أفعالها. وهو ما لخّصه سارتر في عبارة «سوء نية الكاتب» التي تسمح له بأن يتكلم كما لو كان خلف أشخاصه وداخلهم في نفس الوقت. فهو لا يكتفي بأن يكتب: «يقول» بل يتعداها إلى أن يكتب: «إنه يفكر في» وهذه الطريقة التي رفضتها «ناتالي ساروت» بشدة، تقلّص استعمالها في الادب الروائي واعتبرت من محرمات الرواية الجديدة. وقد تركها نجيب محفوظ مع نهاية روايته «أولاد حارتنا» ليستقبل مرحلته الذهنية بوجهة نظر جديدة.

ب ـ الرؤية من الخارج: لا يتحدث الراوي في هذه الحالة الا عما يراه ويسمعه من أشخاصه. فلا يعرف أفكارهم ونواياهم ولا ماضيهم واسرارهم، وبذلك تصبح الشخصية شيئاً من الاشياء. وهذه الطريقة كثيراً ما تُستعمل في الروايات البوليسية حتى تزيد من غموض اللغز وتشد القارىء إلى سير الاحداث.

ج ـ الرؤية مع: في هذه الرؤية يتساوى الراوي والشخصية في المعرفة ولكن الراوي لا يتعرّف على الاشياء إلا في اللحظة التي

---

(1) «جان بويون»: الزمن والرواية ـ نقله عنه «تودوروف» في المصدر السابق.

تتعرّف فيها الشخصية، وقد يكون الراوي هو نفسه تلك الشخصية. وهو ما ينقلنا إلى الحديث عن النموذج الثاني من العلاقات بين الشخصية والراوي، أي عدم ظهور هذا الاخير بصفة منفصلة عن الشخصية. فتُرْوَى الاحداث مسندة إلى ضمير المتكلم «أنا» ويكون موضوع الرواية وراويها شخصاً واحداً ويصبح الأمر أكثر تعقيداً لأننا نواجه الشخصية مباشرة. وقد أكد «تودوروف»[1] أنّ من يتحدث عن ذاته لا يبقى هو ذاته، فعندما نستمع إلى نفس الحكاية تروى على لسان فاعلها ثم على ألسنة شهود آخرين، فإننا في كل مرة نواجه حكاية جديدة.[2] ويرتبط بوجهة النظر هذه، النص الشخصي الذي يقوم على ضمائر: المتكلم والمخاطب (أنا - أنت - نحن - أنتم)، وأسماء الاشارة (هذا، هذه، هؤلاء...) وأدوات النسبة كالياء، واللام، وظروف الزمان والمكان. وهذه الرؤية الاخيرة هي التي تتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ روايات محفوظ المذكورة، إذ إن استعماله لزمن الدّيمومة يجعل القصة كما يقول نبيل راغب «مغامرة في ضمير البطل».

وبما أن نجيب محفوظ قد تخلّى عن الرّؤية من الخلف فانه لم تبق لنا من طريقة نعلم بها الرواية إلا أن يكشف البطل بنفسه عما في باطنه أي أن يتكلم البطل وبالتالي تكون الرواية «رواية منطوقة» وليست «منقولة» ولذلك فإننا نتلقى الرواية من سعيد مهران وصابر وعمر الحمزاوي أنفسهم. ولكي تتكلم الشخصية وحدها وبصوت مسموع فلا بد من أن تكون شخصية غير عادية. وهو ما تشترك فيه

---

(1) voir Todorov, *Qu'est ce que le structuralisme?* op.cit., et littérature et signification.

(2) كمثال على ذلك انظر «حدث أبو هريرة قال» للمسعدي.

الروايات الجديدة إذ إن أبطالها، كما يقول «جان بلوخ ميشال»، من ذوي العاهات أو المرضى... «فاذا كان الأمر يتعلق برواية منطوقة، عندما نجد شخصاً ينساق إلى هذه الحركة الانفصامية التي هي الحوار الذاتي فإنه من الضروري أن يكون المتكلم إنساناً غير عاديّ»[1].

ولذلك كان سعيد مهران مهووساً بالانتقام كما كان صابر مهووساً بحب كريمة وأصيب عمر الحمزاوي بمرض غريب.

إن بطل الرواية المنطوقة هو بطل انفصامي بأتمّ معنى الكلمة. إذ إنه لا يتكلم دوماً بضمير المتكلم ولكنه يخاطب نفسه بضمير المخاطب ويتحدث عنها بضمير الغائب. وهو ما يجعل دراسة الضمائر أمراً ذا أهمية، إذ هي كما يقول «ميشال بوتور» «تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه. وبصورة أفقية أي أن نظهر العلاقات بين الاشخاص الذين يؤلفونها وحتى خفاياهم النفسية»[2].

ويقول الكاتب في موضع آخر: «إن التلاعب بالضمائر لا يسمح لنا بتمييز الاشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي نملكها للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة عند هؤلاء الاشخاص وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن..»[3] ولذلك فإنه ينبغي علينا التمييز بين

---

(1) Michel Jean Bloch, *Le présent de l'indicatif*, op.cit., p132.

(2) ميشال بوتور: المصدر السابق ص 76.

(3) نفس المصدر ص 105.

الاستعمالات المختلفة للضمائر في روايات نجيب محفوظ المعنية. إذ نجد كل الروايات تبدأ مسندة إلى ضمير الغائب «هو» وتنتهي بنفس الضمير. فنقرأ في خاتمة «اللّص والكلاب»: «فاستسلم بلا مبالاة». وفي خاتمة «الطريق»: «فهز منكبيه قائلاً: فليكن ما يكون» كما تنتهي «الشحّاذ» بهذه الجملة: «وتردد الشعر في وعيه بوضوح... الخ»[1].

وهو ما يؤكد على حضور الراوي بصفة منفصلة عن الشخصية. ولا بد من التفريق بين ما يردنا من كلام على لسان الراوي وبين ما يصلنا على لسان الشخصية عندما تُغيِّبُ نفسها مستعملة الضمير «هو» بدل «أنا» في عملية القص. واذا كان جليّاً أن الذين ختموا الرّوايات الثلاث، هم رواتها، فإنّ الذي افتتحها يبقى غامضاً: هل هو الشخصية أم الراوي الواقف مع الشخصية؟ فالكلام رغم إسناده إلى ضمير الغائب يصلنا من باطن البطل حاملاً معه مشاعره وذلك خاصة في مقدمة «اللّص والكلاب» و«الشحّاذ». ففي «اللّص والكلاب» لا يمكن أن يكون المتكلم سوى سعيد مهران، وإلا ما قرأنا مثل هذا الكلام الذي لا يمكن أن يدور إلا في باطنه هو بالذات: «وسيقف عما قريب أمام الجميع متحدياً. آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق (...) نبوية عليش كيف انقلب الاسمان اسماً واحداً؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب»[2]. فهذا الانتقال

---

(1) عندما نشرت الرواية على صفحات جريدة الاهرام كانت نهايتها مسندة إلى المتكلم «... وقال صوت في باطني كأنه يهبني الجواب عما أسأل عنه: إن تكن تريدني حقاً فلما هجرتني..».

(2) اللّص والكلاب ص 8.

المباشر من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب يؤكد أكثر أن المتكلم هو سعيد مهران ذاته. وكذلك نفسر الأمر في بداية «الشحّاذ» حيث يسند الكلام إلى ضمير الغائب «هو»، ولكننا ننظر من خلال عيني عمر الحمزاوي: «أحب الطفل اللاعب المستطلع والأبقار المطمئنة. ولكن ازدادت شكواه من ثقل جفونه (..) وها هو ينظر إلى الافق وها هو الافق ينطبق على الأرض (..) فيا له من سجن أبدي. وما شأن الجواد الخشبي؟... الخ..»[1] أما في الطريق فإن الراوي يبدأ روايته: «اغرورقت عيناه وببصر مائع نظر إلى الجثمان وهو يُحمل من النعش إلى فوهة القبر»[2]. ولكن سرعان ما ينسحب ودون مقدمات ليترك صابراً يواصل الرواية. «بدا في كفنه نحيلاً كأن لا وزن له، لشدة ما هزلت يا أماه...»[3].

ولكن الراوي، رغم اختفائه، يرفع صوته من حين لآخر ليذكّرنا بوجوده، وذلك خاصة عندما يريد الكاتب اختزال فترة من الزمن الخارجي فيتدخل الراوي ليقوم بهذا العمل: «وقدّم صابر إلى المحاكمة وأحيلت الأوراق إلى المفتي ونطق بالحكم.. الخ..»[4] كما يتدخل الراوي في مواضع أخرى ليدير الحوار مثلما نقرأ في نفس الصفحة من الطريق:

وشجّعه بكلمات مناسبة ثم قال له: «لا يزال أمامنا الاستئناف ثم النقض».

---

(1) الشحّاذ ص 1.
(2) الطريق ص 1.
(3) الطريق ص 1.
(4) الشحّاذ ص 17.

فسأله بحزن: «كيف حال إلهام؟»

أو ما جاء في «الشحّاذ»: «وجلسوا جميعاً ثم قال بهدوء: لا شيء. هتفت زينب بنبرة حامدة: الحمد لله... الخ»[1].

ولا تخلو «اللّص والكلاب» من مثل هذه التدخلات من طرف الراوي فنقرأ فيها على سبيل المثال: «فربّت بياظة على منكبه قائلاً:

ـ تعال إلى الدكان لنشرب الشربات.

ـ فقال بهدوء: فيما بعد، عند العودة»[2]

إنَّ وجود الراوي وجوداً محتشماً في روايات هذه المرحلة اقترن بتقلص الاسلوب السردي إلى حد الضمور، كما سبق أن ذكرنا فكأننا بنجيب محفوظ أراد أن يقدم روايات منطوقة يكون بطلها هو راويها. ولكنّه لم يتخلص تماماً من وسائله الفنية القديمة، فنجده يوقف الراوي إلى جانب هذه الشخصية ليرى معها، وأحياناً يطل هذا الراوي من خلف الشخصية ليخترق حجبها ويرى في داخلها فنجد تعابير مثل «فكر» و «ظن» و «حلم»، خاصة في «اللّص والكلاب». وهي تعابير بدأ يتخلص منها شيئاً فشيئاً في رواياته الموالية، ولكن دون أن يتخلص منها نهائياً. فإذا كان يقدم للحلم على لسان الراوي بقوله في «اللّص والكلاب»: «حلم بأنه يجلد في السجن (..) وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليباً..»[3] فإنه في «الطريق» يسوق الحلم

---

(1) اللّص والكلاب ص 11.
(2) اللّص والكلاب ص 81.
(3) الطريق ص 27.

بدون تدخل ولا تنبيه وكأنه مواصلة لليقظة: «واستلقى في ارتياح عميق فسرعان ما زحف عليه التخدير وقال إنه يشعر لأول مرة باحتمال أن يستغني عن أبيه ولكن عندما لوّح السّاوي بسماعة التليفون هرع إليه.. الخ»[1] وتأتي لفظة «واستيقظ» لتضع حدّاً لهذا الحلم ولنعلم أنه كان يحلم. والآن وبعد أن نبّهنا إلى ضرورة التفريق بين «هو» التي ينطقها الراوي وبين «هو» التي تُسنِد إليها الشخصيةُ نفسُها أفعالَها، فإنه يجدر بنا كذلك أن نبيّن أن ضمير المخاطب «أنت» استعمل لغايتين: «الغاية الأولى مخاطبة الآخرين أثناء الحوار مثلاً خطاب سعيد مهران لنبوية وعليش ورؤوف علوان وسناء أثناء هذيانه وحواره الباطني. أما الاستعمال الثاني فهو استعمال للحوار الذاتي أي أن تخرج الشخصية من ذاتها لتتحاور معها من الخارج باستعمال ضمير المخاطب وهو دليل آخر على انفصاميّتها. يقول صابر مخاطباً نفسه: «في السجن وحدك»[2]. ويحرّض سعيد مهران ذاته على تأديب الخونة: «استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصَبرك الطويل...»[3] ويتوجه عمر الحمزاوي إلى نفسه قائلاً: «ما أشدّ استجابة نفسك لـ«تهرب» كأنها مفتاح سحري يلقى إليك في جبّ..»[4] وكثيراً ما يقع الانتقال من ضمير إلى آخر في نفس الجملة ودون منطقية ما: «بتّ لعبة في أيدي الخدع

(1) الطريق ص 27.
(2) الطريق ص 169.
(3) اللّص والكلاب ص 8.
(4) الشحّاذ ص 49.

وهذا نذير بالنهاية. وإن تكن هي نور فما يريد إلا أن ترعى سناء إذا حُمَّ القضاء..»[1] ومنذ دخول عمر الحمزاوي المرحلة المرضية النهائية أصبح الضميران «أنا» و «أنت» يتناوبان على الكلام لتأكيد اشتداد هذا المرض. ولو ترك الكاتب الرواية تنتهي بضمير المتكلم كما نشرها في الأهرام، لانتهت على لسان بطلها بدلاً من تدخّل الراوي، ولكان ذلك إشارة إلى استعادة وعيه، ولكن ينهي الحكاية وكأن عمر الحمزاوي ما يزال في غيبوبته فعجز عن الكلام حتى في باطنه. فما الذي يفيده التلاعب بالضمائر زيادة على تأكيد انفصامية الشخصية؟ إن ضمير الغائب «هو» ينقلنا إلى الخارج وضمير المتكلم «أنا» ينقلنا إلى الداخل.. أما ضمير المخاطب «أنت» فإنه يتيح للشخصية أن تتعامل مع ذاتها وبالتالي أن تخبرنا عن طريق حوارها الذاتي بما يجول في خاطرها. فهذا الضمير هو الذي يجمع بين ضميري الغائب والمتكلم. يقول ميشال بوتور: «إنّ الضمير «أنا» يُخفي وراءه الضمير «هو» والضمير «أنت» يخفي وراءه الضميرين الآخرين. ويجعل بينهما اتصالاً دائماً»[2].

وإذا تعمّقنا في درس عمل الضمائر، كما يقول «بوتور»، ظهرت لنا علاقتها الوثيقة بالبناءات الزمنية. إذ إنّ تعدّد الضمائر له ارتباط وثيق بالوسائل التي استعملها كتّاب الرواية الجديدة لتحطيم «التوقيت» وإطلاق الديمومة، وهذه الوسائل هي كما ذكرنا من قبل:

(1) اللّص والكلاب ص 171.
(2) ميشال بوتور المصدر السابق ص 105.

أ ـ الحوار الباطني:

إنّ الحوار الباطني هو «اتّصال لقصة تُروى بصيغة المتكلم» حسب تعبير «بوتور» وذلك بالالغاء الوهمي لكل مسافة بين زمن المغامرة وزمن القصة. مما يسمح بتهديم السجن الذي يُحْبَس فيه الحوار الداخلي الكلاسيكي كما يسمح بتبرير العودة إلى الوراء، والتذكرات بصورة أكثر وضوحاً.

وإذا كان السّرد قد تقلّص، في الروايات التي ندرسها، والراوي كاد يختفي، فلأنهما قد تركا المجال للشخصية تقدم لنا الرواية أثناء معايشتها وبالتالي فاننا نعيش الرواية مباشرة ولا نتلقاها بواسطة حتى نشعر وكأننا متواطئون مع هذه الشخصيات أو شهود عليها، لأن الومضة الورائية هي كما يقول «جان بلوخ ميشال»: «ليست أفعالاً ماضية تُحكى في الحاضر وإنما هي أفعال ماضية تُنقل إلى الحاضر»[1].

وهكذا كانت الومضات الورائية كفيلة بإطلاعنا على الماضي. . . والأفعال والأفكار الآنية كفيلة بإطلاعنا على الحاضر واستشرافنا على المستقبل. وهو ما بيّناه أثناء الحديث عن الزمن الداخلي. ولكن بماذا يتميّز هذا الحوار الباطني والذاتي؟ إنّه هذيان محموم أو فلتات مجنون. ويتجلّى ذلك خاصة في أحلام اليقظة التي كانت تنتاب سعيد مهران وصابر، وعمر الحمزاوي بشكل خاص: إذ كان يحلم بأن «يرقص فوق قمة الهرم أو يقفز من فوق أعلى جسر إلى قاع النيل أو يقتحم الهلتون عارياً» أما سعيد

(1) Michel Jean Bloch, *Le présent de l'indicatif*, op.cit., P104 .

مهران فقد انطلق يحاكم قضاته بصوت مسموع وهو وحده في بيت نور.

ب ـ الحلم:

يقول «بروست» في كتابه «من ناحية منزل سوان» في بحثه عن الزمن المفقود: «إن الإنسان الذي ينام، يمسك في دائرة حوله بخيط الساعات ونظام السنوات والعوالم. وهو يراجعها غريزياً عندما يستيقظ. وفي ثانية واحدة يقرأ فيها النقطة التي يحتلها من الأرض والزمن الذي مضى حتى يقظته. ولكن ترتيبها يمكن أن يختلط وينقطع. . . وإنه ليكفي أن يرفع يده حتى يوقف الشمس ويجعلها تتقهقر»[1].

وهذه الفقرة تبيّن بوضوح أهميّة الحلم في تكسير التوقيت الزمني والظرف المكاني. وتبين لماذا أصبح الحلم ذا قيمة أساسية في الرواية الحديثة. حتى إننا نجد بعض هذه الروايات يأتي في شكل حلم من الأول إلى الآخر. كما يأتي بعضها الآخر في شكل ومضة ورائية طويلة المدى. وبهذا المفهوم فإن روايات نجيب محفوظ التي ندرسها تعتمد اعتماداً أساسياً على الحلم الذي لعب دور الرّابط بين الحاضر والماضي من جهة وبين الماضي والمستقبل من جهة أخرى. كما بيّن إلى أيّ درجة بلغ تأزم الشخصيات. وقد كان الحلم تبريراً لتلك الأفكار المريضة اللامنطقية حتى إن أحلام سعيد مهران وعمر الحمزاوي امتازت بالغرابة واللامعقول. فيرى

(1) Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu, Du coté de chez Swann*, Gallimard, 1954, P11.

(2) اللّص والكلاب ص 82.

سعيد مهران رؤوف علوان يبرز فجأة من راديو السيارة[1] كما يرى عمر الحمزاوي ابنه سمير يحمل رأس عثمان خليل. وتتحول أمام عينيه ورود باقة إلى وجوه آدمية ويسمع صفصافة تترنم ببيت شعر. وتقول له بقرة إنها ستتعلم الكيميا[2]. أما صابر فقد «تعددت أحلامه لدرجة أثارت انزعاجه وامتعاضه. ويستيقظ فيلازمه شعور بالتعب والكدر وأحياناً يخيل إليه أن الصمت يخنق العالم»[3].

غير أنّ الحلم في «الشحّاذ» يتجاوز شخص عمر الحمزاوي ليصبح إطاراً لانبعاث التاريخ البشري بأكمله. فيرى فيه الاحقاب الحضارية المتلاحقة منذ عهد الصيد إلى عهد العلم. ويرى فيه البشر منذ صورتهم المتوحشة الاولى حتى صورة أفراد عائلته.

والمكان في الحلم يتكسر هو الآخر مثل الزمان ويتخلخل. ولذلك كان الحلم نوعاً من الهروب من الواقع المعيش. وهو هروب يمد قدميه في الماضي ويتطلع بعنقه إلى المستقبل.

يقول غالي شكري متحدثاً عن دور الحلم في أعمال نجيب محفوظ بأنه هو الذي يبرّر اختلاط الماضي بالحاضر بالمستقبل وبذلك اتخذت اللغة ذاتها قيمة وظيفية «وعلى هذا النحو يصبح لموسيقى اللفظ دور جوهري في عملية البناء الروائي. وليس دوراً خارجياً من وشي الصنعة»[4]

وهذا الترابط بين المشكلة الزمنية بمختلف وجوهها وبين وظيفية اللغة يحيلنا للحديث عما يُعرف بمستويات الكلام.

---

(1) المنتمي ص 369.
(2) الشحّاذ ص 181.
(3) الطريق ص 70.

VI ـ مستويات الكلام

هذه القضية اهتم بها على الخصوص «تودوروف»[1] في الكثير من كتاباته وأولاها قيمة أساسية. وهي تتعلق «بالوسائل اللغوية التي يستعملها الكاتب» معتمداً في ذلك على «التضاد» القائم في الكلمة بين صفتها الإحالية وحرفيتها. فالاحالة هي «قدرة الاشارة على تبليغ شيء آخر غير ذاتها»[2]. فعندما نقول «محراث» فإن هذه الكلمة تحيلنا إلى شيء خارج عنها هو تلك الآلة المعدة لوظيفة محدودة. أما حرفية الكلمة أو الاشارة بصفة عامة فهي قدرتها «على أن تعتبر في ذاتها ولذاتها وليست كإحالة على شيء آخر».

ولتوضيح هذه الفكرة نسوق المثال التالي: إن الألفاظ الثلاثة «لعاب»، «رضاب»، «بصاق» هي اشارة إلى شيء واحد ولكن اللفظة الاولى هي لفظة حيادية وبالتالي فهي إحاليّة تستعمل في لغة العلم والمخابر. بينما تحمل الثانية معاني حافّة اكتسبتها من الاستعمال الغزلي في الشعر طيلة أحقاب وهي معانٍ مضادّة تماماً

(1) voir: Todorov, *Qu'est ce que le structuralisme?* et littérature et signification.

(2) Todorov, *qu'est ce que le structuralisme?* P108.

للمعاني الحافة باللفظة الثالثة، وانطلاقاً من هذا المفهوم نميز مستويين أساسيين للكلام في النص الادبي. غير أننا في الواقع لا نجد نصاً قائماً على أحدهما بصفة مطلقة بل إن كلّ نصّ هو خليط بينهما بدرجات متفاوتة. وإنما قانون الهيمنة هو الذي يجعلنا نصنّف النصّ في هذا المستوى أو ذاك.

1 ـ الكلام الإحالي:

وهو الكلام «الوصفي» عند المناطقة أو «الروائي» كما كانت تسميه المدارس النقدية القديمة. والكلام في هذا المستوى يقترب من أن يكون مجرد «ناقل» لواقع خارج عنه.

وهذا الاسلوب نجده خالصاً في الكتابات العلمية والوصف الصحفي التقريري كنقل المقابلات الرياضية ووصف زيارة شخصية ما لإحدى المدن... أما في النصوص الادبية فيتمثل بصورة أقل نقاوة في الأعمال المنتسبة إلى المدرستين «الطبيعية» و «الواقعية» كما في كتابات «زولا» و«بلزاك» وبصورة أقل بكثير في كتابات «فلوبار» الذي كان مغرماً بنقاوة أسلوبه وتنميق كلماته. وهو الأسلوب المهيمن على المرحلة التاريخية والمرحلة الواقعية من أدب نجيب محفوظ. أمّا في المرحلة الذهنية فقد حتّم عليه استعماله لزمن الديمومة بكل ما يقتضي من حوار باطني وعودة إلى الوراء وأحلام، أن يكون مستوى لغته مستوى حرفياً.

2 ـ حرفيّة الكلام:

وهي حسب «تودوروف» تجمع ثلاثة أنواع من الكلام هي:

أ) الكلام المطلق مثل التأملات الفلسفية والانطباعات والافكار. والصبغة الذهنية لروايات محفوظ المعنية تجعله يستعمل

بكثرة هذا النوع من الكلام وخاصة في «الشحّاذ» حيث كان عمر الحمزاوي في تجلياته الصوفية يفلسف الحياة ويتأمل بصوت مسموع ويلقي على أسماعنا أحكاماً جاهزة وجملاً محفوظة من كتب الفلسفة، كقوله «العلماء أقوياء بالحقيقة ونحن قوتنا مستمدة من المال الذي يفقد شرعيته يوماً بعد يوم»[1].

ب) **الكلام التقييمي**: وهو أن نصدر حكماً على شيء أو على شخص كأن نقول «صديقي رجل طيب» أو «الزهرة رائعة». ومثل هذه الأحكام كثيراً ما تتردد في «اللّص والكلاب» و «الطريق» و«الشحّاذ». ولا ضرورة لذكر الشواهد على ذلك لأن النصوص المذكورة تعجّ بها. غير أن أهم نوع من هذه الانواع هي:

ج) **الصورة البلاغية**: وهي أحسن تمثيل للأسلوب الحرفي للنص إذ إنها ظاهرة لغوية خالصة ولا إحالة فيها على شيء خارج عن اللغة. فالمهم هو الكلام وعلاقته ببناء النص وما يحمل من معان حافة تثير في القارىء صوراً كثيرة حتى تجعل من القراءة مشاركة في الكتابة. في حين أنّ القارىء للنص الاحالي هو قارىء حيادي تنتهي مهمته عند انتهاء القراءة وتموت الكلمة في ذهنه بمجرد نطقها ليرتسم مكانها الشيء الذي تحيل إليه. ولذلك فإن تلبُّس الكلمة بمعان حافة ووظيفتها في بناء النص الادبي يعتبران من أبرز مظاهر حرفية النص. ومن هذه الوجهة سننظر في لغة «اللّص والكلاب» و «الطريق» و «الشحّاذ».

إن اعتماد الكاتب على الزمن النفسي والغوص في لاشعور

---

(1) الشحّاذ ص 46.

الشخصية عن طريق الهذيان، أي حلم اليقظة، وحلم النوم، جعل اللغة تتّشح بالغموض والشاعرية حتى أصبح الشعر عنصراً من العناصر الهامة في الرواية وبصفة خاصة في «الشحّاذ». وفي ذلك يقول رجاء النقاش: «أمّا في المرحلة الجديدة التي تبعت الثلاثية فقد أصبح نجيب محفوظ في نظرته إلى الواقع أشبه بالشاعر... ومهمة الشاعر هي التعبير عن هذا الواقع تعبيراً وجدانياً وغنائياً»[1].

وقد ذكر أنه قرأ «اللّص والكلاب» في جلسة واحدة وكان يشعر وكأنها جملة واحدة لا فواصل بينها.

ويَتَمثلُ الشعر في الروايات الثلاث المدروسة في مظهرين هما:

ـ التضمين الشعري: وهو الأقل أهمية، ونجده خاصة على لسان الشحّاذ الاعمى في «الطريق» وعلى لسان بعض مريدي الشيخ الجنيدي في «اللّص والكلاب» وعلى لسان «مارغريت» وفي وعي عمر الحمزاوي في «الشحّاذ».

والشعر في هذه الحالة يكون بمثابة الحكمة التي تلخص المعاني الاساسية للرواية، وقد علق صابر على مديح الشحّاذ بقوله: «نداء ضائع كالاعلان وثروة الأم المصادرة»... فهو بهذه الصفة تكثيف لأزمة صابر في بحثه الضائع عن أبيه بكل معانيه الميتافيزيقية. أما الشعر الذي كان يردده مريدو الشيخ الجنيدي فهو تصوير لحالة «سعيد مهران» وهو على وشك السقوط بين المقابر:

واحسرتي ضاع الزمان ولم أفز منكم أهيل مودتي بلقاء[2]

(1) رجاء النقاش ـ «أدباء معاصرون» مكتبة الانقلو المصرية 1968 ص 171.
(2) اللّص والكلاب ص 169.

إن من نطق بهذا البيت فعلاً، هو أحد المريدين. ولكنه ما نطق في الواقع إلا ليعبر عما يجول بباطن سعيد مهران وقد فقد الركن الاخير في حياته، وهو نور، بعد أن غابت عنه سناء إلى الأبد.

وإذ تغني «مارغريت»:

كلما رأيتك كثيراً ازددت شهوة

وكلما ازدادت شهوتي ازداد لهيبي[1]

فهي إنما تعبّر عن المرحلة المرضية التي بلغها عمر الحمزاوي والمتمثلة في قوله «كلما رأيت أنثى خيِّل إلي أنني أرى الحياة على قدمين»[2].

وأمّا الشعر الذي تردد في وعيه في نهاية الرواية. فهو في الواقع الجواب القاطع على عمر الحمزاوي وهو إشارة إلى الطريق التي كان عليه أن يسلكها ليكون بحثه مجدياً: «إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني» إنّها الدنيا تخاطب عمر الحمزاوي لتعلن له أنها هي سر الوجود الذي ينشده ولا سر يجدي سواها.

فالتضمين الشعري في هذه الروايات لم يكن من باب الزينة التي كان يعمد إليها الكتّاب التقليديون وإنما رسم له الكاتب دوراً يؤديه في الهندسة المعمارية العامة للرواية. ولكن «الشحّاذ» انفردت بجعل الشعر وجهاً من وجوه الازمة وأحد عناصر الصراع كما أسلفنا ممثلاً في جانب أساسي منهار من شخصية الحمزاوي انبعث من جديد في شخص ابنته بثينة. وقد ترددت الابيات الشعرية في

(1) الشحّاذ ص 65.
(2) الشحّاذ ص 78.

هذه الروايات لتقوم مقام «الكورس» في التراجيديات الاغريقية.

ـ الصورة الشعرية البلاغية: وهي الأكثر التصاقاً بالنصّ الروائي الجديد لدى نجيب محفوظ حتى إننا لا نخطىء إذا اعتبرنا الجزء الأخير من «الشحّاذ» أي منذ عزلة الحمزاوي النهائية، قصيدة من قصائد الشعر المنثور الغنية بالصور. وقد أكد ذلك إبراهيم فتحي بقوله: «إن التداعي النفسي تنقله تعبيرات استعارية تزيل الحواجز بين الكلمات وتخلق معاني جديدة هدفها أن تجسد تجربة خاصة. ويؤدي ذلك إلى إدخال عنصر شعري له جرس موسيقي. ويتحول السرد إلى أغنية ويصبح الجرس الموسيقي للأفكار له إيقاع واضح.»[1].

ومثالاً على ذلك نورد هذه الفقرة التي تمثل بموسيقاها وبصورها واكتناز كلماتها بالمعاني الحافة، مقطعاً شعرياً بالمفهوم العميق للشعر باعتباره صورة وموسيقى داخلية لا كموازين قياسية وشقشقة قوافٍ:

«متى اليوم الذي يغيب عنك السرور وما يحدق به، يوم تسكت أشجان الليل المتقطرة من هسيس النبات وزفرات الصراصير ونقيق الضفادع. يوم لا ترهقك ذكرى ماضية ويستأثر بك اللاشيء وتتلاشى أصداء الترانيم الهندية والتأوّهات الفارسية فتستقبل شعاع النشوة الوردي بلا وسيط. نشوة الفجر العصماء العصية لتشدك بقوة المجهول إلى قبة السماء هنالك لن يعرف قلبك النوم ولا حواسّك الصحو»[2].

(1) ابراهيم فتحي ـ المجلة أوت 1965.
(2) الشحّاذ ص 175.

إن هذا المقطع يقوم خير مثال على الاسلوب الحرفي حيث تصبح الكلمة غاية في ذاتها يخضع اختيارها ووضعها في ذلك المكان بالذات إلى عمل فني يسترشد بالحاسة الشعرية الفائقة، حتى أصبحت كما يقول «فاليري»: «ليس ممكناً أن تغير كلمة واحدة من كلماتها دون أن يختل بناؤها الفني ككل»[1] وقد قال «مالارميه»: «في كل مرة يُبذل جهد لتحسين الأسلوب يكون هناك شعر..»[2]

وتتكوّن الصورة الشعرية هنا من العلاقة الطريفة التي يقيمها الكاتب بين الكلمات كإضافة الزفرات إلى الصراصير والهسيس إلى النبات.

وإسناد صفة المستقطرة إلى الاشجان. وكذلك في علاقة التضاد بين صحو القلب ونوم الحواس. وكل عبارة تحمل خلفها عالماً من الصور. فما أن تقرأ «الترانيم الهندية والتأوهات الفارسية» حتى تعبق رائحة الند والعنبر وغيرها من نباتات الشرق العطرة التي تفوح رائحتها في المعابد البوذية وتحس حرارة النار المجوسية ويمتد أمامنا الشرق كما عرضته علينا «ألف ليلة وليلة» وكما جاءنا عبر التاريخ وكتب المغامرات والرحالة. وهكذا تتوالد في ذهن القارىء سلسلة من الصور يستغرق وصفها وتحليلها أضعاف هذه الفقرة. ولا ينفرد «الشحّاذ» بمثل هذه المقاطع الشعرية وإنما الشعر يجري في شرايين الروايتين الأخريين: «اللّص والكلاب»، و«الطريق». ولذلك فانه يصعب أن نختار جملة معينة أو فقرة معينة

(1) صبري حافظ ـ المجلة أفريل 1966.
(2) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ص 11.

شاهداً على ما ذكرنا وإنما النص بكامله يقوم دليلاً على ذلك. وقد قال رجاء النقاش: «ولم تعد الكلمات عند محفوظ تحمل معنى واحداً محدداً كما كان الامر في انتاجه القديم. بل أصبحت كلماته تعكس كثيراً من المعاني في النفس كأنها كلمات شعرية مليئة بالظلال والايحاءات وذلك كله على عكس أسلوبه القديم الذي كان في معظمه، أسلوباً تقريرياً خالياً على التقريب من روح الشعر»[1].

لكأن نجيب محفوظ اعترضته نفس المشكلة التي اعترضت «ميشال بوتور» فحلها بنفس الطريقة. يقول «بوتور»: «وجدتني أمام هذه الصعوبة تتفاعل في نفسي: فكيف السبيل إلى التوفيق بين الفلسفة والشعر؟ فظهرت لي الرواية كحل وحيد لهذه المشكلة الشخصية»[2] ولذلك كانت هذه الشاعرية مقترنة بروايات المرحلة الذهنية وهي ظاهرة تكاد تكون من خصائص الرّواية الجديدة بصفة عامة. وقد تولدت حسب «جان بلوخ ميشال» من ملاحظة الكتّاب للفارق الهام بين حركة الفكر والتعبير عنها. وبتأثر من علم «بسيكولوجيا الأعماق» أعطى هؤلاء الكتاب أهمية متعاظمة لحركة الفكر وأخذوا يحاولون جاهدين إعادة انتاجها بينما كانوا في الماضي منشغلين بتصوير ما وصلت إليه فكرة جاهزة من قبل والتّعبير عنها. ويرى الكاتب أن اهتمامهم بالبحث عن صيغة أدبية تسمح لهم بالتعبير عن الواقع البسيكولوجي، قد قادهم لا إلى مواجهة اللغة المكتوبة باللغة المنطوقة فحسب وإنما كذلك إلى

---

(1) نفس المصدر.

(2) Michel Jean Bloch, *Le présent de l'indicatif*, op.cit., P123.

مواجهة الفكر الثابت بالفكر الخام في سيولته الزئبقية. فتولد الحوار الباطني وكانت هذه الروايات المنطوقة والتي تمثل الصفحات الأخيرة من «أوليس» النّموذج الأول لها، فاستطعنا أن نعيش مع الكاتب الفكرة أثناء تولدها في الذهن ونحس معه نفس الشعور وهو يسري في نفسه. وكانت سهولة الفكر وتكهربه وحركة النفس وهي تنبض، مدعاة إلى هذا الطابع الشعري المركّز الذي يسود الروايات المذكورة. وكانت الرواية كلها تقريباً، كلاماً يُنْطَقُ حاملاً أنفاس صاحبه، لا كلاماً مكتوباً، جاهزاً، فاقداً لكل حرارة. مما جعل هذه الروايات في عداد الروايات المنطوقة التي أشار إليها «جان بلوخ ميشال».

ومن وجوه حرفية الكلمة في هذه الروايات ما تحمله من طاقة رمزية. فالأسماء وقع اختيار مادتها اللغوية اختياراً رمزياً. وليست مجرد رقم يوضع على صدر سجين. فنجد ضابراً يحمل معاني الصبر وكريمة تحمل معاني البذل الجسدي. ونجد إلهاماً نفحة روحية أما سناء فهي الومضة انطفأت في حياة والدها ثم برقت من جديد باسم «نور». والشخص الوحيد الذي يعرف سيد سيد الرحيمي هو الصحفي المتقاعد مكفوف البصر «علي برهان» وقد اختير اسمه ليقول لنا إنّ معرفة الله لا تكون إلا عن طريق البرهان القلبي لا المعاينة الحسية وهو ما رمز إليه عماء البصر.

وأسماء الاماكن تحمل نفس الدلالة الرمزية كما رأينا في تحليلنا للمكان بل إنك لا تقرأ جملة إلا وتتوقف عند كلمة أو أكثر متسائلاً: إلى أيّ شيء ترمز هذه الكلمة؟ غير أن رمزية نجيب محفوظ هي كما أسلفنا رمزية في الغالب مفضوحة أي سرعان

ما يكشفها الكاتب نفسه. فلا نحتاج إلى الكثير من الإجهاد لحل مغلقها إذ إنه يلقي لنا المفاتيح هنا وهناك في شكل كلمات أخرى حتى أصبح رصف الكلمات وترتيبها في مكان معين جزءاً من تخطيط هندسي شامل فنراه يمهد للحدث بكلمات عابرة ينطقها البطل، أو تتخلل السرد، لكنها لا تمرّ دون أن تضع أمامنا نقطة استفهام: ما الذي سيحدث؟ ثم تأتي كلمات أخرى فتلقي الضوء على هذا الذي سيحدث. فإذا ما حدث لا يفاجئنا لأننا كنا ننتظره.

فنحن أمام بناء متنام لا يقوم دفعة واحدة وهو لذلك يحقق ما فعله «كلود سيمون» عندما أراد تكسير التوقيت الزمني بالكشف المتصاعد والمستمر عمّا سيحدث فيما بعد، وذلك عن طريق الاشارات العابرة والمدروسة في نفس الوقت.

فعداوة سعيد مهران لرؤوف علوان لا تفاجئنا لأن الكاتب قد مهّد لها بإشارات تبدو عفوية ولكنها مدروسة بدقة، فنستشعر تحوّل رؤوف علوان وفساده من تلك الاشارة البسيطة إلى لون أسنانه: «فضحك عن أسنان اكتنف منابتها لون أسود.»[1]

فالمنابت هنا هي كلمة هامة لما تحمله من معاني الغور والجذور فالفساد لم يكن فساداً سطحياً وإنما هو فساد من الجذور. ولا دواء له سوى الاستئصال بالمسدس. والاسنان هي الطاقة الناهشة، أي رمز النضال العنيف الذي كان يؤمن به رؤوف علوان، وهي التي أصيبت جذورها بالعفن. إنّ رؤوف علوان لم يعد طاقة تهدد الاعداء بل رُوّض وفقد «مضاء أسنانه».

---

(1) اللّص والكلاب ص 39.

ثم يأتي تشبيه سعيد لِبَهْوِ قصر رؤوف علوان، لينبِّهنا إلى أنّ مواجهة ستدور بين الرجلين: «وهذا البهو الرائع كالميدان»[1]. . وقد سبقت كلمة «السطو» وتكررت مقترنة بأشياء مرتبطة برؤوف علوان مثل مبنى الجريدة والفيلا والحي الذي يسكنه. حتى أصبحنا ننتظر متى سيسطو سعيد مهران على منزل أستاذه القديم؟ وتأتينا الاشارة إلى المصير الذي سينتهي إليه سعيد في قول صاحب البيت: «لا لا يا ست نور لا بد لكل شيء من آخر»[2].

أمّا في «الطريق» فإن الجريمة كانت تخطط بتواطؤ من القارىء، إذ إنها كانت تنكشف له شيئاً فشيئاً عن طريق الاشارات الموحية. فما أن رأى صابر «عم خليل» حتى ركز اهتمامه على ارتعاشة يده وعلى مظاهر شيخوخته بالمقارنة مع شباب امرأته. ثم يأتي رقم الغرفة (13) ليثير فينا الشعور بأن شيئاً ما سيحدث، وعندما نقرأ هذه الإشارة: «فنظر عم خليل بعينين مذكِّرتين بالآخرة»[3] تزداد ظنوننا تأكداً. كيف لا ونحن نسمع صابراً يخاطب في سرّه العجوز قائلاً: «وجهك يصلح رمزاً للموت»[4].

ثم يأتي حواره مع الزوجة ليؤكد تلك الظنون نهائياً. «فتهمس تضاعيف الظلام بالجريمة وبات صابر يشم رائحة دم مسفوك»[5].

---

(1) اللّص والكلاب ص 42.
(2) اللّص والكلاب ص 160.
(3) الطريق ص 34.
(4) الطريق ص 35.
(5) الطريق ص 90.

ولن يكون هذا الدم سوى دم «عم خليل» الذي كان لون طربوشه القاني (في لون الدّم) يلفت انتباه صابر.

وهكذا بتنا ننتظر تنفيذ الجريمة في أية لحظة. ولا داعي أن نسوق أمثلة أخرى لنبين هذا البناء المعماري القائم على الاشارات اللفظية سواء في «اللّص والكلاب» أو في «الطريق» أو في «الشحّاذ» التي نجد فيها الكلمات المفاتيح للرواية بأكملها في صفحاتها الأولى: كالجواد الخشبي والطفل والابقار والسجن والافق...

ولكن رمزيّة اللّغة بلغت ذروتها على لسان الشيخ علي الجنيدي في «اللّص والكلاب» والعارف بالله سيدي الشّيخ زندي في «الطريق» ثمّ على لسان عمر الحمزاوي نفسه في «الشحّاذ»، خاصة عند اشتداد أزمته المرضيّة.

فكل كلمة على ألسنة هؤلاء لها معان أخرى بعيدة. فهي كلمات ظاهرها عادي وباطنها صوفي لذلك يغلق كلامهم على من لا يشاركهم حالهم. فيقول سعيد مهران عن الجنيدي: «الشيخ المردّد لكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار».[1] كما قطب صابر مغتاظاً في وجه العارف بالله وقال له: «لم تقل شيئاً» فأجابه الشيخ محوّلاً عنه رأسه: «قلت كل شيء»[2]. ويقول عثمان خليل للحمزاوي مستغرباً: «ماذا أصابك..؟»[3]

إن الحوار بين الجنيدي وسعيد مهران هو بمثابة حوار الصمّ،

---

(1) اللّص والكلاب ص 32.

(2) الطريق ص 22.

(3) الشحّاذ ص 185.

لأن الشيخ يتكلم لغة لا يفهم منها سعيد سوى ظاهرها:

يقول سعيد: «ألا ترحب بي؟»

فيرد الشيخ: ضعف الطالب والمطلوب.

ـ ولكنك صاحب البيت.

ـ صاحب البيت يرحب بك وهو يرحب بكل مخلوق وبكل شيء. . . أما أنا فصاحب لا شيء»[1].

وهي نفس الرموز التي واجه بها «العارف بالله» صابر الرحيمي:

ـ من جدَّ وصل (. . .) وتعب كليالي الشتاء (. . .) وستنال مطلوبك.

ـ وما مطلوبي؟

ـ إنه ينتظرك بفارغ الصبر.

ـ هل يدري بي؟

ـ إنه ينتظرك.

ـ إذن هو حيّ.

ـ الحمد لله[2].

وقد تجلّت القطيعة بين البطل وبين هذا الصنف من الناطقين بالألغاز خاصة في ذلك الحوار الذي واجه بين سعيد مهران والشيخ الجنيدي الذي كان يردد عليه غير عابىء بمشاكله الآنية «توضّأ

(1) اللّص والكلاب ص 27.
(2) الطريق ص 21.

واقرأ». فيتجاهل سعيد الطلب ويشكو إليه هموم حياته الدنيا. ويطول الحوار دون أن يتزحزح أحدهما عن موقفه وكأن كليهما يتكلم في واد بعيد عن الآخر[1].

غير أن الرمز لا يقف في هذه الروايات عند حدود اللغة وإنما يتجاوزها إلى الاشياء الحاضرة فيصبح كل شيء، من أثاث وأدوات وغيرها، عنصراً ذا مدلول في البناء الروائي. وهو ما سنقف عنده في الفصل الموالي. أمّا أحسن ما نختم به هذا الفصل عن أسلوب نجيب محفوظ الجديد فهو ما كتبه «ستيفان زفايح» عن «دستويفسكي» - وهو ما ينطبق على محفوظ - لمّا أصبح في نظره «شاعراً ملتهباً يقف وراء أبطاله ويدفعهم إلى الفعل في تسرُّع وهرولة، إنه يضرب محموماً أشخاصه بسوط مرفوع دائماً فينطلقون وهم يصيحون ويزعقون، تشتعل فيهم النيران، في حلبة أهوائهم.»[2] فتسارعت الجمل وتوترت، وقصرت، لانها لم تعد وصفاً هادئاً كما كانت في المرحلة الواقعية. وإنما أضحت انفعالات عاطفيّة متوقدة.

(1) اللّص والكلاب ص 28 وما يليها.
(2) انظر «أدباء معاصرون» لرجاء النقاش ص 178.

VII ـ وظيفة الأشياء

في المرحلة الواقعية كان قلم نجيب محفوظ بمثابة العدسة الدقيقة تنقل كل شيء بتفاصيله. فإذا ما قرأنا «زقاق المدق» مثلاً فإننا نتعرف على الزقاق معرفة تفصيلية بشكله، وبكل الاشياء القائمة فيه حتى يصبح هذا الزقاق مألوفاً لدينا رغم أننا لم نره قط. وإذا تعرّضنا لوصف بيت من بيوت أبطال هذه المرحلة فإننا نتعرف عليه بدون كلفة، فنعرف أثاثه وموضع كل شيء داخله وحالته. من ذلك مثلاً هذا الوصف الذي نقرأه في «القاهرة الجديدة» لحجرة مأمون رضوان الصغيرة ببيت الطلبة: «وكانت الحجرة مؤثثة بفراش صغير يقابله صوان يتوسطها وراء النافذة الصغيرة مكتب متوسط، وضعت عليه الكتب والمراجع»[1].

ولكن هذه التفاصيل لم تكن تلعب دوراً ذا قيمة في بناء الرواية، سوى إضفاء مزيد من الواقعية، غير أنّ نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة تخلّى عن نظرته هذه للاشياء، وأصبح يستعملها استعمالاً رمزياً، وبالتالي جعل منها حجارة من حجر بنائه الروائي.

---

(1) القاهرة الجديدة ـ دار مصر للطباعة ص 11.

والواقع أن الاشياء كانت تلعب دوراً أساسياً في الكثير من الاعمال الادبية الكلاسيكية وخاصة منها ما ينتمي إلى المدرسة الواقعية. فكان بلزاك يقول: «للحيوان قليل من الاثاث (. . .) بينما يميل الإنسان حسب سنّة ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته (. .) فنجد العادات والثياب والكلام والمنازل، عند الامير وصاحب المصرف والفنان والبورجوازي، والكاهن والفقير، تختلف بعضها عن بعض وتتطور وفقاً للمدنيات»[1].

وتعتبر «الكوميديا الإنسانية» لبلزاك، كما يقول «بوتور»: «قبواً عظيماً مليئاً بالاثاث القديم مما سيسمح له بايضاح الانهيار الاساسي لمجتمع ما. . . فعندما يصف بلزاك اثاث قاعة فهو يصف تاريخ الاسرة التي تشغله.»[2] وعندما يصف لنا «فلوبير» قبعة «شارل بوفاري» فإنّه يطلعنا في نفس الوقت على شخصية صاحبها وعلى محيطه وعاداته وبشكل ما على نفسيته.

وقد أصبحت الاشياء أحد العناصر الاساسية في «الرواية الجديدة» حتى أصبح بعض روّادها مثل «آلان روب قريي»، يرى أن الاشياء تطغى على عالمنا طغياناً يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء. وهو ما يعرف «بالمدرسة الشيئية» حيث يستغرق وصف كرسي أو مائدة في بعض الروايات عدة صفحات.

إن الاشياء التي تحيط بنا ليس لها وجود منفصل عنا. فهي تستمد أهميّة وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا. وقد قال «آلان

---

(1) ميشال بوتور ـ المصدر السابق ص 56.

(2) بوتور ـ نفس المصدر ص 53 وما يليها.

روب قريي»: «إن أي مشهد لا يبقى أبداً خارجاً عنّا تماماً..»[1]. فالإنسان ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الإنسان، على حد قوله. ونقرأ في (البحث عن الزمن المفقود ـ من ناحية منزل سوان) «لبروست» هذه الفقرة التي توضح نوع العلاقة بين الإنسان والاشياء: «(...) الزمن اللازم لتذوق النوم، بفضل ومضة وعي مؤقتة، هذا النوم الذي يغرق فيه الاثاث والغرفة والكل الذي لست إلا جزءاً صغيراً منه والذي سرعان ما عدت للتوحد مع لا حساسيته...»[2] والإنسان كما يرى «جان بلوخ ميشال» يبحث في الاشياء التي تحيطه عن جواب للسؤال الذي ما ينفك يخامره عن علاقته بالعالم من حوله. فكيف تعامل نجيب محفوظ مع الاشياء في رواياته الذهنيّة؟

إن نجيب محفوظ ما عاد ينقل لنا الاشياء نقلاً مجرداً، مثلما كان يفعل في المرحلة الواقعية، وإنما أصبح ينتقيها انتقاءاً مدروساً. ولا يذكر من صفاتها إلا ما يخدم غايته من ذلك الانتقاء. ولذلك نلاحظ أن اهتمامه بتصوير الأثاث قد نقص كمياً عنه في المرحلة السابقة. وأصبحت الأشياء خاضعة للتكثيف الرمزي.

فسعيد مهران يعود إلى مسكنه بعد غياب طويل، ومع ذلك لا نجد وصفاً لهذا المسكن الذي أصبح يؤوي صديقه الخائن الذي عوّضه في فراش الزّوجية. بل إننا نخرج من هذا المسكن ونحن لا نكاد نعرف عنه شيئاً. لأنه مألوف لدى سعيد مهران،

(1) Proust, *Du coté de chez Swann*, op.cit., P10.
(2) Michel Jean Bloch, *Le présent de l'indicatif, op.cit., P92.*

ونحن لا ننظر إلا بعينيه. فلا نرى الا «البساط السماوي» وقد تبدت فيه «نقط سود من أثر حروق»...[1] فتعريف البساط يدل على معرفة سعيد له. ولكن الجديد هو هذه الحروق التي شوّهت لونه الفاتح النّقي. وهي اشارة رمزيّة إلى الحروق التي تركتها خيانة نبوية وعليش والتي سيتركها إنكار سناء وتنكر رؤوف علوان، في قلب سعيد مهران، فتكدّر صفاءه. كما نرى تلك الصورة التي كان يحملق منها «عليّش معتمداً بقبضتيه عصا غليظة» لأنها شيء يستفز مشاعر سعيد مهران مباشرة ويرمز إلى الخيانة الزوجية في أسمج مظاهرها، إذ سلب منه عليش زوجته وابنته وبيته. ولعل مكان هذه الصورة كانت تنتصب صورة سعيد نفسه. أما عدا ما ذكرنا من الاثاث فلا نرى شيئاً سوى ما جاء في هذه الجملة العابرة: «فتفرّقوا فوق الكنب والمقاعد»[2] وبالمقابل فإن الكاتب يطنب في وصف أثاث قصر رؤوف علوان[3] ابتداء من النجفة التي خطفت بصر سعيد مهران بمصابيحها الصاعدة ونجومها وأهلّتها. والتحف الثاوية على الحوامل المذهبة، وتهاويل السقف وزخاريف الأبسطة، والمقاعد الوثيرة ثم الوسادة المستقرة عند ملقى الأقدام. كما نجد وصفاً مدققاً للأواني في هذه الفقرة: «وجاء الخادم يدفع أمامه نضداً قامت عليه زجاجة وكاسان. وجردل صغير أنيق بنفسجي اللون مليء ثلجاً (...) وطبق (...) وصحاف (...) وإبريق مياه فضي (...)»[4]

(1) اللّص والكلاب ص 13.
(2) اللّص والكلاب ص 13.
(3) اللّص والكلاب ص 38.
(4) اللّص والكلاب ص 39.

فلماذا هذا التصوير الدقيق هنا بعكس ما لاحظنا سابقاً؟ السبب هو نفسه في الحالتين. وهو أننا لا نرى الأشياء في واقعها، قائمة بذاتها، وإنما نراها بعيني سعيد مهران وقد هاله هذا الثراء الفاحش الذي أصبح عليه أستاذه في مدّة قصيرة. إنّ وصف هذا الاثاث نطق بالتغيّر الكبير الذي أصاب صاحبه وترجم عن أفكاره الجديدة وانتماءاته. وهو ما لم يكن يخطر ببال سعيد مهران الذي فاجأته الدهشة فراح يقلّب بصره في كل شيء: من السقف إلى الأرضية.

ولذلك كان قصر «رؤوف علوان» هو الوحيد الذي فاز بهذا الاهتمام بتصوير الاثاث في الرواية. وهو ما لا نجده في بقية الأماكن، مثل منزل الشيخ الجنيدي حيث لا قيمة للأثاث أساساً، باعتباره من مظاهر التعلّق بالدنيا، فلا نجد إلا بساطة الحُصر المفروشة. وكذلك أتى وصف مقهى «المعلم طرزان» وصفاً تلخيصياً قائماً على ما يعرف في النحو بشبه الجملة. وهي هنا متركبة من نعت ومنعوت «النصبة النحاسية. الكراسي الخشبية ذات المقاعد من القش المفتول..»[1] وذلك حتى يبين أن هذا المكان قد بقي كما عهده سعيد مهران لم يتغيّر فيه شيء. وهو رمز إلى محافظة أصحابه على صداقتهم وولائهم له.

ولم يفز بيت «نور» هو الآخر بشيء يذكر من الوصف، لأنّ ذلك لا قيمة له في نظر سعيد مهران. ولا قيمة إلا لتلك النافذة المطلة على المقبرة باعتبارها رمزاً للكوة التي تشدخ جدار الحياة

(1) اللّص والكلاب ص 58.

فنطل منها على الموت في أية لحظة. فليس بين الموت والحياة سوى نافذة مواربة تنتظر يداً تفتحها أو لفحة هواء تدفعها فتنفتح على عالم آخر هو عالم المقبرة.

وفي رواية «الطريق» يلعب الأثاث نفس الدور. فلا نجد أي وصف لأثاث بيت صابر في الاسكندرية سوى الاشارة: «وعزم على بيع أثاث شقته تمهيداً للسفر إلى القاهرة...»[1] فانقطاع العلاقة بين صابر وبين أثاثه المقترن بحياته في كنف أمه قد تم عن طريق بيعه والسفر إلى القاهرة. وهو دليل على محاولة صابر الانتقال عن ماضيه المتلبس بذلك الاثاث وبمدينة الاسكندرية. أمّا أثاث بيته في «فندق القاهرة» فقد «شمله صابر بنظرة سريعة فتركت في نفسه انطباعاً بالقدم..»[2] إذ كان كل شيء في هذه الحجرة يوحي بالقدم. وهو رمز إلى انبعاث ذلك الماضي من حيث أراد التخلص منه.

وسوى ذلك فإننا لا نجد في الرواية، وصفاً بأتم معنى الكلمة للأثاث، لأن صابراً مثل سعيد مهران، لا يرتبط بشيء. وكلاهما لا بيت له ولا مكان يستقر فيه.

أمّا في «الشحّاذ» فان عمر الحمزاوي لا يسترعي انتباهه مما وجد في قاعة استقبال الطبيب وكتبه سوى الجرائد المبعثرة وخاصة الصورة المعلقة على الحائط. وقد استغرق منه وصفها أكثر من صفحة. ذلك أن هذه الصورة هي بمثابة المعادل الرمزي لكامل الرواية: إذ ليس الطفل الذي تمثّله ممتطياً جواداً خشبياً وينطبق

(1) الطريق ص 22.
(2) الطريق ص 32.

حوله الأفق من كل جانب إلا رمزاً لعمر الحمزاوي نفسه والإنسان عامة في محنته الوجودية.

وما تلك الأبقار المطمئنة إلا عموم الناس الذين يعيشون بالعادة والتكرار ولا يحيرهم أيّ سؤال ملحّ. إنهم لا يفكرون في الافق المنطبق عليهم ولذلك اطمأنوا ولم يتحيروا حيرة الإنسان «الباحث» الذي يمثلة الحمزاوي.

وهذه الصورة هي كالحياة ذاتها لا قيمة حقيقية إلاّ لإطارها الخارجي. فهي مجرد بهرج وزينة تخفي مأساة كاملة، إنّها «صورة رخيصة القيمة ولا وزن إلا لإطارها الذهب المزخرف بتهاويل بارزة..»[1].

أما أثاث بيت الحمزاوي نفسه فلا شيء عنه. إذ إنه لم يعد يمثل أي قيمة عند صاحبه الذي أخذ ينفصل عن زوجته وأسرته وعمله شيئاً فشيئاً. والاثاث لا قيمة له إلا كتجسيد لارتباط الشخص بمكان ما. ولذلك أصبحت له قيمة كبيرة لما ارتبط الحمزاوي بالراقصة «وردة» فبذل جهوداً في تأثيث بيتها والعناية باختيار ذلك الأثاث على الطريقة الشرقية رمزاً «للروحانية الجنسية» المقبل على تجربتها. فكان «ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ويشم الورد في الأصص ويستمع إلى أنغام الحجرة الشرقية ثم يقول: إنه آدم في الجنة»[2]. ولما بدأت علاقته بوردة تفتر، برز من بين قطع الاثاث جهاز التلفزة، باعتباره أداة للتسلية والانشغال والهروب من العلاقة الثّنائية. والمعروف أن التلفزة

(1) الشحّاذ ص 5.

(2) الشحّاذ ص 113.

قد ساعدت على تقويض العلاقات العائلية بحيث ينكمش كل فرد في علاقة أحادية بينه وبين الجهاز أمامه. وقد تنفض الاسرة بعد السهرة دون أن تتبادل الحديث إلا لماماً.

وهكذا نلمس بوضوح تقلّص أهمية الأثاث كميّاً في روايات محفوظ الذهنية تقلصاً واضحاً مقابل اكتسابه قيمة رمزية متزايدة الأهمية.

ولعلّ أبرز الأشياء التي حظيت بمثل هذه القيمة هي الكتب والصحف والخمر. فالكتب هي رمز الثقافة، لذلك نجدها في «اللّص والكلاب» و «الشحّاذ»، ولا ذكر لها في «الطريق» لأن صابراً ليس مثقفاً وحتى الصحف فانه لم يكن يطالعها إلا للضرورة. . في حين كان سعيد مثقفاً ثورياً يعطي للثقافة أي النظرية العلمية المكانة الأولى إلى جانب الحركة العملية. وهو ما لخّصه أستاذه رؤوف علوان في قوله «المسدس يتكفّل بالماضي والكتاب للمستقبل. . تدرب واقرأ»[1].

وقد تلقى سعيد هذه الثقافة عن استاذه فأحبّ الكتب حتى إنه كان يحسّ بالوحدة حقاً عندما نسي ما تبقى من كتبه في مسكن الشيخ الجنيدي: «وحيد بكل معنى الكلمة حتى كتبه منسية عند الشيخ علي الجنيدي. . .»[2]. فالكتب هنا ليست قطعة أثاث للزينة وانما هي حجر في بناء متكامل. وهي جزء أساسيّ من شخصيّة البطل. وهل حياة سعيد مهران الضائعة سوى فكرة فشلت على الميدان العملي؟ والكتب، أي النظرية الثورية، هي الرابط الأساسي

(1) اللّص والكلاب ص 62.
(2) اللّص والكلاب ص 98.

بين سعيد مهران ورؤوف علوان. وقد وردت أول اشارة إلى تمزق هذا الرابط بصورة خارجة عن ارادة سعيد مهران، وداعية لتألمه، وذلك عندما أخبره علّيش بتلاشي كتبه بيدي سناء فلذة كبده وأعز شخص لديه. فلم يبق منها إلا القليل.

وهي أول إشارة إلى هذا المحور الهام من محاور الرواية أي محور رؤوف علوان وخيانته للمبادىء التي زرعها في ذهن تلميذه، فقال سعيد: «نعم ولكني أريد كتبي

ـ كتبك..

ـ نعم.

فصاح علّيش: ضاع أكثرها بيد سناء وسأحضر لك ما بقي منها». فكان تعليق سعيد بأسف «ضاع أكثرها حقاً». وأمام سخرية المخبر «حسب الله» ابتسم الجميع «ولكن سعيد أقبل يحمل الكتب دون أن يبتسم.»[1]

فالأمر على غاية من الأهمية في نظره. وسنلمس مدى هذه الأهمية عندما يصف لنا سعيد مهران ما شاهده بفيلة أستاذه الذي علّمه حب الكتب فنلاحظ الغياب الكامل للكتب في هذه الفيلة، وهي إشارة ثانية غير مباشرة إلى تغيّر رؤوف علوان وتنكره لمبادئه السابقة. وأمام هذا التنكر وانكشاف الحقيقة أمام سعيد يلقي هذا الأخير ببقية كتبه إلى جانب مجلدات الشيخ الجنيدي (وهي رمز الثقافة الصوفية القديمة) إذ ما عاد لها قيمة في ذاتها وقد تنكر لها الاستاذ. لقد ترك سعيد المستقبل حتى يفرغ من الماضي ممثلاً في

---

(1) اللّص والكلاب ص 20.

عليش ونبوية ورؤوف مطبّقاً في ذلك نصيحة أستاذه القائلة بأن المسدس وحده هو الكفيل بتصفية الماضي. انّ كتب سعيد مهران الثورية إذا ما وقعت خيانة محتواها عملياً لا يبقى لها ما يميّزها عن مجلدات الشيخ الجنيدي وقد أشار عمر الحمزاوي في «الشحّاذ» إلى هذا المعنى بقوله متحدثاً عن عثمان خليل صديقه الثوري المسجون: «ولم يدر بعد أن كتب الغيب حلت محل الاشتراكية في مكتبتك»[1]. إنّ الكتب أو بالأحرى الثقافة ممثلةً في الكتب، وكتب الشعر خاصة تعتبر من أسس رواية «الشحّاذ». فالمواجهة بين الثقافة الثورية والثقافة الغيبيّة هي أحد أعمدة الرواية. وردّة عمر الحمزاوي وصديقه الصحفي ايديولوجياً قد ترجمتها كتب الغيب والشعر الفارسي والهندي بكل ما يطفح به من الروحانيات الشرقية التي أقبل عليها عمر الحمزاوي كبديل للكتب الثورية ذات الايديولوجيا المادية. وكذلك ترجمتها روايات مصطفى المنياوي المسلّية وحصصه الاذاعية والتلفزية ومقالاته الصحفية التي شبّهها «باللب والفشار».

وفي غمرة هذه الردة يتنكر عمر الحمزاوي لديوانه الشعري الوحيد ويخفيه بعيداً عن الايدي وكأنه لم ينظمه قط، لأنه رابط من الروابط التي تشده إلى الماضي. ولكن ذلك الماضي ينبعث في عناد عن طريق بثينة التي توصلت إلى قراءة هذا الديوان وتابعت التجربة التي توقف عنها والدها. ثم تأكد انبعاث هذا الماضي بخروج عثمان خليل ووقوفه في وجه الثقافة الغيبية مبشراً بالمادية العلمانية.

---

(1) الشحّاذ ص 150.

وإلى جانب الكتب تبرز الصّحف، لا باعتبارها رمزاً للثقافة فحسب، وإنما كشخصية من شخصيات هذه الروايات. فهي بوق للدعايات تستلّه السلطة للقضاء على سعيد مهران الذي كان يشعر نحوها بعداوة شديدة وخاصة منها جريدة «الزهرة» حيث يعمل رؤوف علوان: «يا للعناوين الضخمة والصّور المثيرة كأنه الحدث الأكبر الذي تتلقفه الصحف.»[1]. وقد نشرت مقالات تحذر الشعب من العطف عليه ورصدت مكافأة ضخمة لمن يرشد إليه. ولذلك يقول سعيد مهران لنفسه «الجرائد. الحرب الخفية»[2].

لقد تحولت هذه الجرائد إلى طابور من الكلاب التي تطارد سعيد مهران. وحتى عندما كادت أن تسكت جميع الجرائد فإن جريدة «الزهرة» واصلت الحملة ولم يخف ذلك على سعيد مهران فهمس لنفسه: «ما زالت تنبش عن الماضي وتستفز البوليس. إنها توشك أن تنادي ببطولته سعياً وراء القضاء عليه»[3].

إنّ «اللّص والكلاب» تدين صراحة وسائل الاعلام لانحرافها عن دورها النّزيه وتحوّلها إلى أداة خطيرة في يد السلطة القائمة للتسلط أكثر ولمحاربة أعدائها حرباً لا أخلاقية فلا تتورّع عن التلفيق والاثارة الخبيثة.

ويعود نجيب محفوظ ليؤكد هذه الادانة في روايته «الشحّاذ» قائلاً على لسان عمر الحمزاوي: «والهواء يطيّر الصحف التي لا حقيقة ثابتة فيها إلا صفحة الوفيات»[4].

---

(1) اللّص والكلاب ص 145.
(2) اللّص والكلاب ص 122.
(3) اللّص والكلاب ص 123.
(4) الشحّاذ ص 34.

وهي ترمز إلى التقلب والانتهازية وعدم الثبات على مبدأ. هي دوماً مع القويّ ولكنها تنقلب عليه عند سقوطه. كيف لا وقد تحوّلت إلى قرطاس يبيع فيه مصطفى المنياوى «اللب والفشار» لصرف النّاس عن التفكير في المشاكل الهامة. وهي خطة أخرى تهرع إليها السلط اللاديموقراطية لتخدير الشعوب وتمييع الافكار. ولا أدلّ على ذلك من ركن مصطفى المنياوي في الجريدة التي ينتمي إليها أو ركن رؤوف علوان عن الموضة وشكاوى السيدات في جريدة «الزهرة».

ولكن نجيب محفوظ، إذ يدين الصحف في هذا الشكل، فإنه لا يغفل عن إبراز الدّور الخطير الذي تقوم به في عالم اليوم. فهي سلطة، داخل السلطة، حتى إنّ صابر الرحيمي قد جعل منها طريقاً للوصول إلى والده. ولا عجب بعد ذلك أن نجد اسم جريدة «أبو الهول» يتردّد في «اللّص والكلاب» لتشيع الأهوال التي كانت تمزق حياة سعيد مهران. كما كان لهذه الجريدة بالذات، بكل ما يرمز إليه الاسم، حضور هام في رواية «الطريق». ولا عجب أيضاً أن نجد الجرائد مبعثرة في عيادة طبيب عمر الحمزاوي، أو أن ترتبط حياة سعيد مهران بمقالات خبيثة تنشرها جريدة، أو أن تتعلق حياة صابر الرحيمي بخبر قصير ينشر على صفحة جريدة. فالحضور الكثيف للجرائد والمجلات في روايات نجيب محفوظ، هو اشارة إلى دورها الخطير في المجتمع.

أما الخمر فهي العنصر الثالث ضمن أهمّ الاشياء البارزة في الروايات التي ندرسها. وقد أقبلت عليها نور وسعيد مهران هروباً من الواقع وبحثاً عن الراحة والطمأنينة الضائعتين كما أقبل عليها

صابر وعمر الحمزاوي. ولكنها في «الطريق» و «الشحّاذ» تتخذ بعداً آخر. فصابر يجعل منها مهرباً من واقعه المحرق، تماماً مثل سعيد أو نور ولكننا اذا ربطنا بين الخمر والبحث عن الوالد ـ أي الله فاننا نتذكّر أقصوصة «زعبلاوي» التي اشرنا اليها في موضع سابق حيث اكتسبت الخمر معنى صوفياً باعتبارها مخدرة للحواس ومخففة للروح من روابطها الجسدية الدنيوية. فتسمو وتنجلي أمامها الحجب حتى يشف الوجود وترى من خلاله الله. ولفظتا «الخمر والسكر» هما من المصطلحات الصوفية الاساسية التي تتردد في أشعار المتصوفة إلى جانب «العشق» و «المحبوب». فالإنسان لا يتصل بحبيبه «الله» في حالة عشق إلا إذا كان في حال يشبه حال السّكر وهو ما عبّر عنه عمر الحمزاوي «بنوم الجسد الذي لا يعرف صحواً وصحو القلب الذي لا يعرف غفوة» ويتأكد هذا البعد الصوفي عندما نعلم ان سيد سيد الرحيمي معشاق نساء وتاجر خمور. فهو يجمع بين نشوة العشق ونشوة السكر بمفهومهما الصوفي إذ لا نشوة حقيقية «الا تلك النشوة الصادرة عن الله».

وهذه الخمرة التي نجدها في الطريق، تكتسب أهمّ صفات الخمر الصوفية مثل القدم والعتاقة والجودة، إذ أهدى الرحيمي الشخص الضرير الذي كان يعرفه رغم عماه الحسي أو بسبب هذا العمى على الاصح «صندوقاً من الخمر المعتقة». كما يطغى هذا البعد الصوفي نفسه على خمرة «الشحّاذ». إذ جعل منها عمر الحمزاوي، إلى جانب الحب، طريقه إلى «سر الوجود». وقد تجلّى له هذا السر ذات فجر بعد ليلة قضاها في أحد الملاهي الليليّة يشرب أنواعاً جيّدة من الخمور التي اشتهر بها.

إن الخمر والحب يتكاملان في «الشحّاذ» ليكوّنا طرفي المعادلة الصوفية ويرسما معالم الطريق التي اتبعها الحمزاوي ليصل إلى معرفة سر الوجود. أمّا الفارق بين أنواع الخمور التي كان يشربها رؤوف علوان وعمر الحمزاوي ومصطفى المنياوي وبين التي كان يشربها سعيد مهران ونور وصابر فيشير بكل وضوح إلى الفوارق الطبقية.

وهكذا فإن الخمر قد قامت بوظيفة محددة في هذه الروايات وهو ما ينطبق على كل الاشياء التي رأيناها من أثاث وكتب وصحف وغيرها. وبذلك يتأكد لدينا أن الاشياء على قلّتها في روايات نجيب محفوظ الذّهنية لم توجد بصورة مجانية وانما قامت بدور وظيفي في خدمة البناء الروائي.

انها لم تعد مجرد ديكور خارجي يرصفه المخرج ليجعل منه خلفية جمالية للمشهد الذي يصوره، وانما اصبحت تقوم بدور ايجابي هام في الاداء التمثيلي ذاته.

الخاتمة

لقد اتضحت لنا من خلال هذا البحث نتيجة عامة وهي أنّ «اللّص والكلاب» و «الطريق» و «الشحّاذ» تمثل ثلاثية روائية ولكنها تختلف كثيراً عن ثلاثية نجيب محفوظ التي ختم بها المرحلة الواقعية. وهو أمر طبيعي اذا اعتبرنا الاختلاف الفنّي العميق بين المرحلتين. فهو في الثلاثية الواقعية يتتبّع، على غرار الطبيعيين، حياة أسرة عبر أجيال ثلاثة، بينما يضع في ثلاثيّته الذهنية بطلاً واحداً في ثلاثة مواقف. يواجه منها مسألة واحدة شديدة التعقيد إذ يتداخل فيها العنصر الاجتماعي السياسي بالعنصر الذاتي الميتافيزيقي. ومن هذه الوجهة تعتبر هذه المرحلة الروائية من أدب نجيب محفوظ فتحاً جديداً في وجه الرواية العربية. لا لأنها أوّل عمل أدبي ذهني وإنما لتكامل موضوعها وشكلها من حيث الجدة والتركيز. فقد سبق لتوفيق الحكيم أن عالج مسائل ذهنية في مسرحه الذهني ولكنه جعلها قضايا مجردة بعيدة كل البعد عن المشاغل الآنية، إذ عاد إلى التاريخ يستمدّ منه رفات ابطاله، بينما جعل نجيب محفوظ المثقف المصري والعربي عامة في صميم الازمة بإثارته مواضيع

وقضايا هي في الواقع قضايا المثقف العربي مع الحضارة المعاصرة.

وقد لاحظنا أن الكاتب قطع تماماً صلته الفنية بمرحلته السابقة عن «اللّص والكلاب» فأقام بناءاً جديداً لرواياته. وهو بناء يقوم اساساً على مفهوم البطل الواحد الذي يتكثف في شخصه الموضوع والشكل معاً. فالقضية المطروحة هي قضيته والطريقة التي تطرح بها هي طريقته والصوت الذي يرويها هو صوته والعين التي نرى بواسطتها الاشخاص والاشياء هي عينه. ومن خلال ذاته ومعاناته للزمن نعايش ديمومته.

إن دور القارىء في هذه الروايات هو دور الراهب المكلَّف بتلقي اعترافات المذنبين وهم يحتضرون. أو هو بصورة أدق دور الممرضة الساهرة قرب فراش مريض مصاب بالحمى بحيث يتصل هذيانه في يقظته بهذيان أحلامه وذكرياته في خليط زمني عجيب.

ولا نزعم أن نجيب محفوظ قد ابتدع مادته الروائية، ولا نزعم أيضا أنه قلَّد كاتباً غربيّاً رغم الاشارات المتعددة في هذا البحث إلى رواد «الرواية الجديدة» في أوروبا. بل إن ما نراه هو أنَّ نجيب محفوظ قد ابتعد عن «الأحدوثة» أو «الحكاية» و «الحدث» أو «الخبر» كموضوع اساسي ومحدّد للرواية، ولكنه لم يجعل من الرواية موضوعاً في ذاتها ولذاتها كما فعل اصحاب الرواية الجديدة إذ يقول «آلان روب قريي»: «الرواية هي موضوع الرواية. المهم بالنسبة إلى القارىء هو الرواية وليست المغامرة التي يعيشها أحد أشخاصها. .» وانما جعل نجيب محفوظ قضية ذهنية موضوعاً للرواية. ولم يعتبرها مجرد وسيلة للتبليغ على غرار الرّوائيين

الكلاسيكيين وانما جعلها احد العناصر الاساسية المكوِّنة لهذه القضية الذهنية. . وما مغامرة «البطل» إلا وسيلة إبلاغ ينقل من خلالها تلك القضية ويصوغ البناء الروائي.

وقد ابتعد نجيب محفوظ عن الروائيين الجدد ومن بينهم «آلان روب قريبي» في قولهم بأنه يجب إلغاء الحكاية من الرواية. وبالتالي فان الرواية يجب أن لا تحتوي على أي شخصية وبالأحرى على أي بطل، وإن وجد فلا أهمية له وإنما هو شيء من الاشياء. والاشياء وحدها تمثل العنصر الاساسي في الرواية إلى جانب الرواية ذاتها. فنجد أن نجيب محفوظ قد مال ميلاً واضحاً إلى التكثيف الروائي حتى جعل الرواية بأكملها تقوم على كاهل شخصية واحدة هي «البطل». بل ان البناء الروائي بأكمله يتحدد عنده بحسب شخصيّة هذا البطل كما أسلفنا.

ولكن الكاتب استعار الوسائل الروائية الجديدة ليضعها في خدمة هذا البطل الواحد ومن هنا يشترك مع الروائيين الجدد في مفهومهم للزمن الروائي. وبما أنه استعار صفات اشخاصهم المرضية ليسبغها على بطله فقد اشترك معهم في استعمالهم لما يُعْرَفُ بالرواية المنطوقة القائمة على الومضة الورائية والهذيان والحلم والحوار الباطني وهو ما أدى حتماً إلى القطيعة مع لغته الروائية السابقة ليعوضها بلغة مكثفة هي لغة الشعر محوّلاً بذلك الرواية إلى عمل شعري.

أمّا محتوى الاشتراكية التي يبشر بها ابطال نجيب محفوظ والتى تمثل المادة الاساسية لروايتي «اللّص والكلاب» و «الشحّاذ» خاصة، فإنها مزيج من الليبرالية والنزعة الإنسانية والمذهب

الفوضوي والاشتراكية البرودونية ونتفات عديدة من الوجودية. وهذا الغموض في رؤيته الايديولوجية، والفهم المتشائم للثورة، وبالتالي لسير التّاريخ، جعلاه كثيراً ما يحشر أبطاله من المثقفين خصوصاً، في المنافذ المسدودة.

قائمة المصادر

1) اللّص والكلاب ـ الطبعة 6، مكتبة مصر القاهرة 1972 .
2) الطريق ـ الطبعة 2، مكتبة مصر القاهرة 1965 .
3) الشحّاذ ـ الطبعة 2، مكتبة مصر القاهرة 1966 .
4) القاهرة الجديدة ـ الطبعة 9، مكتبة مصر القاهرة 1974 .



قائمة المراجع مرتّبة حسب أهمّيتها في البحث

أ-الكتب (العربية والمعرّبة)

1- شكري غالي المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، 1969.
2- بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، عويدات لبنان(د.ت) .
3- راغب نبيل، قضيّة الشكل الفنّي عند نجيب محفوظ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
4- النقاش رجاء، أدباء معاصرون، مكتبة الأنقلو المصرية، القاهرة، 1968.
5- العالم محمود أمين، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.
6- طرابيشي جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزيّة.
7- كندراتوف، الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، القاهرة، 1972.

ب- المقالات:

1- حافظ صبري، استجداء الحقيقة، المجلّة، أفريل- ماي 1966
2- صالح أحمد عبّاس، قراءة جديدة لأدب نجيب محفوظ، الكاتب، نوفمبر - ديسمبر 1965، فيفري - أفريل 1966.
3- فتحي إبراهيم، رؤيا القدّيس حمزاوي، المجلّة، أوت 1965.
4- عوض لويس، نصّ محاضرة ألقاها بأمريكا، الأدب عدد 11 لسنة 1972.

المراجع الفرنسية

1- Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, 63e édition. Presses universitaires de Paris 1966.

2- Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard Paris, 1965.

3- Lebesque Morvan, *Camus par lui-même*, éditions du Seuil, Paris.

4-Michel Jean Bloch, *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, Paris.

5- Mounin Georges, *Clefs pour la linguistique* Seghers, Paris, 1969.

6- Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, éditions Point, Paris 1970.

7- Proust Henri, *Du coté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1954.

8- Todorov, *Qu'est ce que le structuralisme?* éditions du Seuil, Paris 1968.

- Littérature et signification, langue et langage - *Larousse*, Paris 1967.

صدر للمؤلف

- المثقفون والسلطة، ج 1، ط 1، منشورات المعهد العالمي للغات، تونس، 1999. ط 2، ANEP - دار الفارابي، 2003.
- المثقفون والسلطة، ج 2، ط 1، منشورات المعهد العالمي للغات، تونس، 1999. ط 2، ANEP - دار الفارابي، 2003.
- التعبير الديني عن الصراع الاجتماعي في الإسلام، ط 1، دار الفارابي، 1986. ط 2، ANEP - دار الفارابي، 2003.
- جدلية الريف والمدينة في القصة التونسية، دار الفارابي، 1992.
- أثر الثورة الفرنسية في فكر النهضة، دار الفارابي، 1991.



قراءة ذكية لأدب نجيب محفوظ
من خلال ثلاث من رواياته
المشهورة، تكشف فيها عن دقائق
التركيب وعميق الدلالات من
وجهة نظر فكري ناقد. مساهمة
ثرية في فهم عالم الروائي
المصري الكبير.



